THE UNIVERSITY OF ALBERTA

Des Lambeaux de silence:
Variations sur un thème
dans trois romans d'Elie Wiesel.

(C)

by

Karima Afchar

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

Edmonton, Alberta

Fall, 1987

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-41123-6

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

Name of Author: Karima Afchar

Title of Thesis: Des Lambeaux de Silence: Variations sur un thème dans trois romans d'Elie Wiesel.

Degree for which Thesis was presented: M.A.

Year this Degree Presented: 1987

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(Signed) Karima

Permanent Address:
11066 - 83 Ave
Edmonton.
CANADA

Date: 16 septembre, 1987.

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled DES LAMBEAUX DE SILENCE: VARIATIONS SUR UN THEME DANS TROIS ROMANS D'ELIE WIESEL submitted by Karima Afchar in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Supervisor

Date: 12 June, 1987

DEDICACE

à Carolyn

à Nancy

et à ma mère, bien sûr...

ABSTRACT

Five decades after the end of the Second World War the Holocaust still has a halo of mystery about it. A survivor of the concentration camps, Elie Wiesel tries in his work to understand how such an event could have happened and probes the issue of witnessing.

The dialectic of silence and speech is the dominant theme of his novels. His characters are torn between the refusal to speak and the necessity of speech. Silence is a refuge for the survivor who is afraid of the powers of speech which, according to him, can lead to Evil and degrade human suffering.

Yet the survivor of the Shoah refuses to die without having told his experience and shared his memories. He will therefore speak in order to perpetuate the tradition of witnessing and to allow the post-Holocaust generation to witness the witness.

RÉSUMÉ

Cinq décennies après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, l'Holocauste évoque encore le mystère. Survivant des camps de concentration, Elie Wiesel s'attache, dans toute son oeuvre, à comprendre comment un tel événement a pu se produire et pose la problématique du témoignage.

La dialectique du silence et de la parole est le thème dominant de ses romans. En effet, ses personnages sont déchirés entre le refus de parler et la nécessité de le faire. Le silence est un refuge pour le survivant, effrayé par les pouvoirs de la parole qui, selon lui, provoque le Mal et banalise la souffrance vécue.

Pourtant le rescapé de la Shoah refuse de mourir sans avoir raconté son expérience et partagé ses souvenirs. Il finira donc par parler, afin de perpétuer la tradition du témoignage et de permettre à la génération post-concentrationnaire de devenir témoin du témoin.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les professeurs Robert Wilcocks et Anton Soaré qui, par leurs encouragements et suggestions m'ont permis de compléter cette étude.

Ma gratitude va également à Dolorès Lema sans qui, l'élaboration technique de cette thèse n'aurait pu être achevée.

TABLE DES MATIERES

Chapitre I: Situations. (Introduction)

Introduction 1

a) L'écrivain 14

b) Le témoin 18

NOTES pour le Chapitre I 23

Chapitre II: Les Structures narratives.

a) L'héritage hassidique d'Elie Wiesel 25

b) Questions de méthode 30

c) Structures générales des romans 37

d) La Voix 38

i. L'instance narrative 38

ii. Temps de la narration 48

e) Les Temps du récit 52

f) L'ordre temporel des récits 56

ANNEXE 61

NOTES pour le Chapitre II 66

Chapitre III: Le Silence et la Dialectique de la Parole.

a) Le Serment de Kolvillàg 68

b) Le Testament d'un poète juif assassiné 85

c) Le Cinquième Fils 90

NOTES pour le Chapitre III 95

Chapitre IV: Le Silence de Dieu.

a) Perspectives historiques et théologiques 97

b) Dieu dans l'oeuvre d'Elie Wiesel 107

c) Le Silence de Dieu dans les romans d'Elie Wiesel 116

i. Le Testament de Kolvillàg 116

ii. Le Testament d'un poète juif assassiné 121

iii. Le Cinquième Fils 123

d) Une autre possibilité...? 127

NOTES pour Chapitre IV 133

Chapitre V: La Nécessité de la Parole.

a) L'oralité dans les romans d'Elie Wiesel 136

b) La loi écrite 147

NOTES pour le Chapitre V 159

Conclusion 160

NOTES pour la Conclusion 168

Bibliographie 169

Chapitre I: Situations. (Introduction)

En 1954, Jean-Paul Sartre ouvrait ses Réflexions sur la question juive par une brève description ironique de l'opinion populaire sur l'antisémitisme:

> Si un homme attribue tout ou partie des malheurs du pays et de ses propres malheurs à la présence d'éléments juifs dans la communauté, s'il propose de remédier à cet état de choses en privant les Juifs de certains de leurs droits ou en les écartant de certaines fonctions économiques et sociales ou en les expulsant du territoire ou en les exterminant tous, on dit qu'il a des opinions antisémites.
> Ce mot d'opinion fait rêver.[1]

De tout temps, il n'a jamais fait bon d'être juif. Pour les raisons que Sartre évoque, les Juifs ont vécu persécutions et interminables exodes, chassés d'un pays à l'autre, sans jamais vraiment s'intégrer à une quelconque terre d'asile. Peuple élu et peuple maudit, ils se sont opposés aux Gentils (ou les a-t-on forcés à s'y opposer?), ce qui a rendu l'assimilation impossible, même lorsqu'elle était voulue.

Pourtant exilés et à l'écart, il leur était impossible de vivre en cercle clos et d'éviter les contacts avec les Goyim, et ce, pour des raisons socio-économiques. Les échanges commerciaux aboutiront à des échanges culturels (pensons à l'Espagne ou à l'Afrique du Nord), mais ne permettront jamais une intégration religieuse.

Lorsque Raphael Patai se demande: "What is the essence of Jewishness?", opposée à l'"essence" des Gentils, c'est la religion qu'il examine d'abord et il conclut que la singularité juive se fonde sur deux croyances et deux devoirs:

> ...the belief in the one God; the belief in the special relationship between God and Israel; the duty towards God; and the duty towards one's fellow man.[2]

Ces croyances et devoirs découlent directement de la Bible et du Talmud (qui est le recueil des commentaires bibliques). Dans le Dèutéronome, on peut lire:

> Car tu es un peuple consacré au Seigneur Ton Dieu; c'est toi que le Seigneur Ton Dieu a choisi pour devenir le peuple qui est sa part personnelle parmi tous les peuples qui sont sur la surface de la terre.[3]

Le peuple juif est un peuple élu. Cependant, certains midrashs[4] ne souscrivent pas à cette certitude. Raphael Patai cite l'un d'eux:

> When God revealed the Law on Mount Sinai, He lifted up the mountain, held it over the heads of the people, and said to them: "If you accept the Tora, it is well; if not, here will be your burial.[5]

D'après ce commentaire, il semblerait que les Juifs n'avaient d'autre choix que de se plier à la volonté divine. Mais quelle que soit la position que l'on prenne, les quatre critères déterminent l'essence juive.

Il serait bon de comprendre ce qui fait la particularité de ce peuple si problématique. Car enfin, si l'on demande à un Américain ou à un Français, de quelle nationalité il est, il répondra: Américain ou Français. Mais si l'on pose la même question à un Juif, il répondra: Juif américain ou Juif français, accentuant d'abord la culture ethnique et ensuite la nationalité. (Il est extrêmement rare qu'un Chrétien, un Musulman ou un Bouddhiste réponde de cette manière.) Il semblerait donc, qu'être Juif relève plus d'une appartenance fortement ancrée dans l'ethnie qu'à une dépendance nationale.

Selon la Loi juive, la Halakha, un enfant est juif si et seulement si sa mère est juive -peu importe la religion du père. C'est une fois de plus la tradition biblique qui est à l'origine de cette loi.

Si les Juifs se réclament d'Abraham le père, ils ne s'en réclament pas moins de Rachel la mère. On se souvient que Rachel, épouse de Jacob, enfanta deux des douze fils de Jacob, dont les Douze tribus d'Israël descendent. Mais l'image de Rachel qui pleure et se lamente sur la perte de ses enfants a marqué à jamais la conscience juive qui en a fait le symbole de la mère d'Israël.

La Loi du Retour, votée à la Knesset, le 5 Juillet 1950, stipule que tout Juif a le droit d'Entrée en Israël en qualité d'immigrant. Mais qu'est-ce qu'un Juif, en termes légaux? Une religion, une descendance, une ethnie? La loi est ambigüe.

Raphael Patai exprime le sentiment qu'être juif ne devrait pas uniquement se limiter à la religion maternelle ou à la conversion au Judaïsme, mais que c'est d'abord et avant tout, un état d'esprit. Il en donne plusieurs exemples:

> Some Jews feel Jewish because they believe that they are of the seed of Abraham; others, because they adhere to the Jewish religion. Still others feel themselves Jews because they consider themselves members of the Jewish people, or because they fell a close identification with the State of Israel, or because they were traumatically shaken by the Nazi Holocaust.[6]

Les lois de Nuremberg de 1935 en avaient décidé autrement: était juive toute personne qui avait des ancêtres juifs et on

poussait les recherches jusqu'à trois générations plus tôt. On imagine assez mal, la surprise mêlée de peur, de ceux qui se croyaient chrétiens et qui se sont soudain vus étiquetés "non-aryens".

On pense au païen Balaam qui, dans la Bible, est chargé par Balaq de maudire le peuple d'Israël et qui finit par le bénir en ces termes prophétiques:

> Quand du sommet des rochers je le regarde,
> quand du haut des colline je l'observe,
> je vois un peuple qui demeure à l'écart
> et ne se range pas au nombre des nations.[7]

Balaam définit, sans le savoir, le terme de diaspora: les Juifs, dit-il, seront pour toujours dispersés et ne connaîtront pas de terre qui leur appartienne. On peut alors comprendre qu'à l'époque de l'éveil nationaliste en Europe occidentale, au XIXème siècle, une partie du peuple juif, lasse de tant de persécutions et d'exils, se soit unie pour fonder ce mouvement connu aujourd'hui sous le nom de Sionisme. Ce mouvement nationaliste leur a fourni l'espoir d'avoir une terre qui leur appartiendrait, dont ils ne seraient plus chassés et qui tiendrait compte tout à la fois de la religion, des différences ethniques et culturelles, d'une appartenance enfin à un héritage commun.

C'est Théodore Herzl qui posa les premiers jalons de ce mouvement politique. Après l'affaire Dreyfus, il publie L'État juif (1896), où il analyse les raisons de l'antisémitisme et où il met en place des moyens d'action qui permettront la création d'un état juif.

Au Congrès juif, en 1897, à Basle, il expose son programme:

> The object of Zionism is to establish for the Jewish people a publicly and legally assured home in Palestine.[8]

Il fit de nombreuses démarches auprés d'influentes personnalités diplomatiques et politiques (le Pape, l'Empereur Guillaume II, le Sultan de Turquie) pour obtenir une terre en Palestine, mais sans succès.

Mais ses convictions, bien après sa mort, en 1904, continuèrent d'animer le mouvement sioniste qui vit ses efforts récompensés, en 1948, lors de la création de l'état d'Israël.

Il est regrettable qu'aujourd'hui, le mouvement sioniste ait d'autres résonnances et que la politique qu'il applique se soit depuis bien longtemps détournée des objectifs de son fondateur.

L'antisémitisme n'est pas une "opinion" nouvelle, l'histoire juive en témoigne. "Opinion" ignoble comme l'est toute "opinion" raciste, elle n'avait cependant jamais atteint l'amplitude qu'elle acquit avec Adolf Hitler. Lors de son accession à la Chancellerie, le Führer ne cacha pas que l'un de ses buts était de détruire le peuple juif. Il s'y est si bien attaché qu'aujourd'hui encore, la mémoire de cet événement de l'Histoire mondiale hante nos consciences.

Événement sans précédent pour des raisons qu'explique Raul Hilberg:

> A cet égard, ce qui s'est produit, lorsque la Solution finale fut adoptée ou, pour être plus précis, lorsque la bureaucratie en fit sa chose, fut un tournant dans l'Histoire.
> [...] je suggérerais une progression logique qui vint à maturation dans ce qu'on pourrait appeler une culmination.
> Car dès les premiers temps, dès le IVème siècle, le Vème et le VIème siècle, les missionnaires chrétiens avaient dit aux Juifs: "Vous ne pouvez pas vivre parmi nous comme nous." Les chefs séculiers qui les suivirent dès le haut

> Moyen Age décidèrent alors: "Vous ne pouvez plus vivre parmi nous."
> Enfin les nazis décrétèrent: "Vous ne pouvez plus vivre."[9]

Les nazis furent donc des pionniers. Jamais avait-on auparavant décidé d'exterminer le peuple juif, pour la seule raison qu'il était juif. Il y a eu, bien sûr, les pogroms qui étaient une tentative d'exterminer les Juifs mais l'originalité des nazis se situe dans les techniques perfectionnées et mises en place, afin d'accomplir le génocide.

En 1939, Hitler ordonna les déportations en masse vers ce qu'il appelait "les usines de travail manuel" et qui n'étaient rien d'autre que des usines de la mort ou comme Hannah Arendt les appelle: "corpse factories".[10]

Nous passerons sur les techniques employées par les nazis, pour accomplir le génocide, et sur les différents lieux des camps de concentration: les chambres à gaz ou les fours crématoires, Auschwitz ou Treblinka ont révélé tous leurs mystères.

Il suffira de rappeler que six millions de personnes, dont la plupart était juifs, périrent, victimes de la politique manichéenne de Hitler, dans un silence entier et sous l'oeil indifférent des nations alliées.

C'est à ce crime de masse que l'on donne le nom d'Holocauste, terme biblique, qui signifie "sacrifice". Cinq décennies après la

fin de la Seconde Guerre Mondiale, les cendres de cet événement ne se sont pas encore refroidies. Il suffit de consulter un journal quotidien, d'allumer la radio ou la télévision pour que ce mot soit sur toutes les bouches: qu'il s'agisse d'un nazi que l'on a retrouvé ou d'un témoignage qui vient d'être publié, notre mémoire s'agite encore, troublée par un sentiment de culpabilité vécu trop tard.

Au lendemain de la guerre, les témoignages, les récits, les essais et autres tentatives d'explication commencèrent d'affluer et d'inonder la vie littéraire en particulier, la vie culturelle en général (cinéma, théâtre, télévision).

La France n'échappa pas à ce déluge d'informations et vit éclore une littérature dite de l'Holocauste. Beaucoup plus discrète que la littérature de l'Holocauste américaine, les publications littéraires françaises comptent des noms comme André Schwarz-Bart et Le Dernier des Justes, Jean Cayrol et Je vivrai l'amour des autres, Marek Halter et La mémoire d'Abraham, Patrick Modiano et La ronde de Nuit, La Place de l'Étoile, Les Boulevards de ceinture et bien sûr Elie Wiesel. (La liste de ses écrits se trouve en bibliographie.)

Jean Cayrol excepté, Elie Wiesel est le seul écrivain de langue française qui écrive de la fiction fondée sur son expérience personnelle, ce qui le distingue de ses pairs et qui le rapproche d'un Primo Levi (If not now, when?) de l'autre côté des Alpes ou d'un Aharon Appelfeld (Badenheim 1939) qui vit aujourd'hui en Israël.

Si on ouvre une anthologie de la littérature contemporaine française, il est rare d'y voir figurer le nom de Wiesel alors qu'il écrit en français. Par contre, si on feuillette une anthologie américaine, son nom y apparaît. Cette ambigüité en fait sa singularité: il est de plus en plus considéré comme un écrivain nord-américain alors qu'il est d'abord publié en France.

Honoré de part et d'autre de l'Atlantique pour ses témoignages de survivant et son acharnement à comprendre la tragédie spirituelle de l'Holocauste, cet écrivain mérite qu'on s'attache de plus près à sa vie et à son oeuvre.

Depuis son premier livre, La Nuit, écrit à la demande[11] de François Mauriac, en 1958, jusqu'à son dernier roman, Le Crépuscule, au loin, 1987, Elie Wiesel a jalonné de ses essais et écrits, un long chemin. Enfant d'une génération qu'il voit comme étant la plus maudite et la plus bénie de l'histoire, il s'est toujours efforcé de chercher un sens non pas tant à sa vie, qu'à sa survie.

De son expérience concentrationnaire à la remise du Prix Nobel de la Paix, à Oslo en Décembre 1986, son trajet est celui du survivant qui tente encore de résoudre la question spirituelle des événements survenus quelques décennies auparavant. Comment croire en Dieu après Auschwitz et comment ne pas croire en lui? Comment écouter autre chose que le chant et le silence des morts? Et puis, comment expliquer ce qui par sa nature, demeure inexplicable, comment évoquer ce qui dans son essence, défie le langage?

Pour un écrivain qui affirme que "même s'il [le survivant] parvenait à exprimer l'inexprimable, sa vérité ne serait pas entière. Le vrai témoin ici ne peut qu'être muet",[12] qui affirme donc la primauté du silence, son oeuvre est toutefois prolixe: elle compte une dizaine de romans, deux pièces de théâtre, une dizaine d'essais, récits, nouvelles et témoignages, sans compter les nombreuses interviews et conférences qu'il donne ici et là, fidèle à son refus d'oublier.

Y verra-t-on une contradiction? Car en effet, comment affirmer, d'un côté, la nature indicible de l'expérience concentrationnaire et publier plus ou moins un livre par an, de l'autre? Cette contradiction que l'on observe à travers toute l'oeuvre d'Elie Wiesel, nous conduit à la question non moins contradictoire: peut-on parler de Littérature de l'Holocauste?, question qui est de taille et à laquelle nous reviendrons, plus tard.

Pour l'instant, nous nous contenterons d'évoquer brièvement la vie et l'oeuvre d'Elie Wiesel, afin de le situer historiquement, et politiquement.

En Mars 1944, Adolf Eichmann entrait en Hongrie, bien décidé à appliquer la Solution Finale à la population juive du pays. En Avril de la même année, 400 000 Juifs furent déportés, victimes des usines de la mort. Le projet des Nazis incluait Sighet, petit village en Transylvanie, région annexée par la Hongrie en 1940 et qui fait aujourd'hui partie de la Roumanie. Du 28 Avril au 8 Décembre 1944,

38 000 Juifs de Sighet furent évacués. Parmi eux, se trouvait un adolescent: Elie Wiesel.

Né en 1928, il passa toute son enfance à étudier les livres saints, se préparant à être à la fois rabbin et professeur de philosophie. Il évoque dans Le Chant des morts, ces quelques mois d'avant la catastrophe: "Il me souvient qu'en 1943, en lisant trois lignes dans un journal hongrois sur la révolte du Ghetto de Varsovie, ma mère remarqua: 'Mais pourquoi l'ont-ils fait? Pourquoi n'attendent-ils pas tranquillement la fin des hostilités?.'"[13] Confiance en Dieu ou absurdité? Toujours est-il que personne à Sighet ne se doutait des événements qui allaient précipiter leur vie et les engouffrer dans la tourmente.

En Avril 1944, Elie Wiesel est à Birkenau, puis on l'évacue à Auschwitz et Buna (Pologne). En Janvier 1945, on le transfère à Buchenwald où il assiste à la mort de son père.[14] Le 11 Avril 1945, Buchenwald est libéré, et on lui propose de retourner à Sighet. Il refuse. En Juin 1945, Charles de Gaulle ouvre les frontières françaises à un convoi de 440 enfants dans lequel se trouve Wiesel. Il a 17 ans et ne parle pas un mot de français. Il survit tant bien que mal, en donnant des cours de théologie et des leçons de musique. Parallèlement, il lit Racine et Camus,[15] il s'est inscrit à La Sorbonne où il suit des cours de philosophie et de littérature. Puis, dit-il, "désoeuvré, sans appui, sans amis, je décidai de quitter la France.".[16] Il séjourne quelques temps en Israël mais

ne s'y plaît pas. Il devient alors correspondant du journal israélien Ydioth Ahranot et erre à travers le monde. (États-Unis, Moyen-Orient, Europe occidentale.)

En 1950, il se fixe à New-York. Il acquérra la citoyenneté américaine en 1963. Il ne retournera que deux fois à Sighet: en 1964, pour un jour, et en 1968, avec une équipe de télévision.

En 1978, il est nommé professeur à l'Université de Boston, où il enseigne jusqu'à présent, la littérature du Shoah.

En 1979, il est nommé par Jimmy Carter, "Chairman of the President's Commission on the Holocaust".

En 1986, on lui décerne le Prix Nobel de la Paix.

En 1958, il publie La Nuit, écrit en français. François Mauriac, bouleversé par sa lecture, lui accorde une préface. Ce témoignage est considéré comme le plus achevé de l'auteur et son récit le plus authentique. Elie Wiesel avoue que c'est le seul texte autobiographique qu'il ait jamais écrit.

Que pourrait-on répondre à cet adolescent qui se révolte en clamant:

> Jamais je n'oublierai cette nuit, la première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit longue et sept fois verrouillée.
> Jamais je n'oublierai cette fumée.
> Jamais je n'oublierai les petis visages des enfants dont j'avais vu les corps se transformer en volutes sous un azur muet.
> Jamais je n'oublierai ces flammes qui consommèrent pour toujours ma Foi.
> Jamais je n'oublierai ce silence nocturne qui m'a privé pour l'éternité du désir de vivre.

> Jamais je n'oublierai ces instants qui assassinèrent mon Dieu et mon âme, et mes rêves qui prirent le visage du désert.
> Jamais je n'oublierai cela, même si j'étais condamné à vivre aussi longtemps que Dieu lui-même. Jamais.[17]

Cette anaphore semble faire écho au poème de Louis Aragon, "Les Lilas et les roses" écrit pendant la guerre:

> Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses
> Ni ceux que le printemps dans ses plis a gardés
>
> Je n'oublierai jamais l'illusion tragique
> Le cortège les cris la foule et le soleil [...]
>
> Je n'oublierai jamais les jardins de la France
> Semblables aux missels des siècles disparus [...]
>
> Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses
> Et ni les deux amours que nous avons perdus [...].[18]

C'est après avoir lu ce passage de La Nuit que Mauriac décida d'écrire la préface. "Ce regard d'un Lazare ressuscité, et pourtant toujours prisonnier des sombres bords où il erra, trébuchant sur des cadavres déshonorés"[19] le fit pleurer.

En l'espace de trente ans, il écrira vingt-sept ouvrages: romans, nouvelles, essais, théâtre et autres oeuvres. Les distinctions ne manquent pas: en 1964, le prix Rivarol pour La Ville de la Chance, en 1968, le prix Médicis pour Le Mendiant de Jérusalem, en 1976, le prix Bordin pour Célébration hassidique, en 1981, le prix des Bibliothèques pour Le Testament d'un poète juif assassiné et en 1983, le prix de la ville de Paris, pour Le Cinquième Fils.

Pourquoi a-t-il choisi de vivre aux États-Unis et non pas en Israël? Pas une seule fois, il ne s'est expliqué à ce sujet. A un journaliste qui lui demandait d'éclaircir sa position quant à Israël

et à sa politique, il répondit: "I support Israel -period. I identify with Israel -period. I never attack, never criticize Israel when I am not in Israel."[20] Solution qui nous apparaît comme une échappatoire mais nous y reviendrons plus tard...

Pourquoi a-t-il choisi la langue française, alors qu'il collaborait en yiddish au Forward de New-York, et en hébreu dans la presse israélienne? Il ne s'est jamais expliqué non plus, là-dessus. . Son seul commentaire fut: "L'anglais est ma langue de tous les jours. Mais le français est ma langue littéraire au plus haut sens du terme. Écrire mes livres en français est pour moi un véritable défi."[21]

Deux facettes de ce personnage se dégagent et méritent notre attention: l'écrivain, et le témoin.

a) L'écrivain.

Dans Le Monde du 26 Novembre 1968, Piotr Rawicz affirmait: "L'oeuvre romanesque d'Elie Wiesel se débarasse graduellement de ses éléments autobiographiques si présents d'habitude surgis de l'Holocauste. Elle épouse les ornières, les aspérités, les détours de l'histoire et de l'être juifs." Ce critique ne semble pas se rendre compte que si les cadres spatio-temporels de la fiction wiesélienne changent sans cesse et donnent ainsi l'impression d'une évolution dans la pensée de l'auteur, les thèmes restent toutefois les mêmes, l'histoire qu'il raconte est toujours la même histoire. Quel que soit l'ouvrage que le lecteur ouvrira, c'est toujours l'expérience concentrationnaire, son expérience personnelle dont il est question. Qu'il s'intéresse à la tragédie combodgienne,[22] qu'il écrive au sujet des Indiens Miskitos[23] ou qu'il se penche sur la souffrance libanaise,[24] tout revient à cette unique expérience: les camps de concentration de l'Allemagne nazie.

D'un roman à l'autre, ses personnages se ressemblent. Dans Le Monde du 14 Juin 1973, Elie Wiesel déclarait: "Que voulez-vous, l'écrivain n'a qu'un univers." Au fil des pages, on rencontre des fous, des mendiants, des visionnaires, des vagabonds, des enfants face à des vieillards, des disciples face à leurs maîtres. Le fou est toujours le personnage central et il possède le même nom: Moshe dans Le Serment, Moché dans La Nuit, Moïshe dans Le Mendiant de Jérusalem, se référant ainsi implicitement au prophète juif, Moïse.

Lorsque Azriel évoque Moshe, dans Le Serment, il le fait en ces termes: "Mon ami fou, mon ami saint."[25] Pourquoi cette alliance de la folie et de la sainteté? Peut-être, parce que comme l'ajoute Azriel, c'est "Le Juste, le Messager dont la mission est de sanctifier l'espace."[26]

Pour un lecteur peu averti, il pourrait sembler que les autres personnages sont différents les uns des autres, à cause de leur nom mais il ne faut pas s'y tromper. Ils ont tous la même racine et c'est Ellen S. Fine qui nous éclaire: "...Katriel whose name in Hebrew means "the crown of God", in The Beggar of Jerusalem, [Le Mendiant de Jérusalem]". Et elle ajoute: "As with the names of the main characters in Wiesel's other works, Michael (who is like God) in The Town Beyond the Wall, [La Ville de la Chance], Gavriel (man of God) in The Gates of the Forest, [Les Portes de la Forêt], Azriel (whom God helps) in The Oath, [Le Serment de Kolvillàg] and Paltiel (God is my refuge) in The Testament, [Le Testament d'un poète juif assassiné], the "El" refers to the part of God -the mystical- in each character."[27] Quant à la signification du nom d'Ariel, personnage du Cinquième Fils, c'est Alan L. Berger qui nous la fournit: "Ariel may be translated several ways: Altar of God, Lion of God, Mountain of God, or Hero."[28]

Tous les personnages de l'auteur ont donc une résonnance divine. On peut y voir là la manifestation d'un thème obsédant et permanent dans toute son oeuvre.

Elie Wiesel ne remet jamais en cause l'existence de Dieu mais il questionne Sa fidélité et Lui reproche d'avoir trahi Sa promesse. L'adolescent ne s'est jamais remis du traumatisme vécu à Auschwitz. Dans L'Aube, il fait dire à un de ses personnages: "Ne me juge pas. Juge Dieu. C'est lui qui a créé l'univers."[29] Dans L'Accident: "Aujourd'hui encore je rougis chaque fois que je pense à la façon dont Dieu se moque de l'être humain, son jouet favori."[30] Mais il ne cessera de croire en Dieu, il s'y obstinera, il n'effectuera jamais de rupture définitive. Décision qui peut paraître mystérieuse mais à la quelle nous reviendrons amplement au chapitre IV.

A la question que certains ne cesseront de se poser, à savoir pourquoi s'est-on acharné à vouloir la disparition des Juifs?, Wiesel a cette réponse qui laisse à désirer: "C'est peut-être parce qu'elles [les nations] désiraient connaître ce peuple étrange qui, plus que quiconque, détient le secret de la survie, la clé du mystère du temps, la formule de la durée."[31] Mais alors pourquoi vouloir détruire un peuple si on désire en obtenir quelque chose?

On ne peut parler du peuple juif sans évoquer Israël, terre sacrée que Wiesel ne se permet nullement de critiquer. Dans Le Mendiant de Jérusalem, où il évoque la Guerre des Six Jours, il écrit: "Israël a vaincu parce que son armée, son peuple comptaient six millions de noms de plus."[32] Thème cher qu'il ne cessera de répéter. On a souvent affirmé que la création de l'état d'Israël fut permise à cause de la culpabilité ressentie par les nations, après l'Holocauste. On se souvient de l'atroce ironie des discours de

Hitler dans The Portage to San Cristobal of A.H., de Georges Steiner. Selon Wiesel qui lui, parle, sans aucune ironie: "Au regard de l'historien le mystère de l'Holocauste n'a de correspondant en intensité, en ampleur, que dans la résurrection d'Israël."[33] Paul Claudel semble souscrire à cette vision, lui qui affirme, dans Une Voix sur Israël: "il y a eu sacrifice... Acte solennel", qui a permis à la Providence de créér un "Israël par sa seule force reprenant possession de la terre de ses pères, refoulant les occupants, reconnu comme une nation autonome par la communauté de tous les peuples."[34] Nous n'approuvons pas le terme claudélien de "sacrifice", Auschwitz fut un crime de masse, comme on en commet de nos jours, sans recours à une quelconque sémantique protectrice. Peut-être ne devrait-on pas non plus employer le terme d'Holocauste qui se réfère spécifiquement aux sacrifices bibliques? Mais il semblerait qu'il ait perdu de ses résonnances antiques et qu'il fasse aujourd'hui, l'adhésion de tout le monde pour nommer cet événement.

b) Le témoin.

Lorsqu'il publie L'accident, en 1961, Elie Wiesel affirme sa conviction "de n'être maintenant qu'un messager des morts parmi les vivants".[35] En 1963, il précise: "Aussi, pour moi, l'acte d'écrire n'est souvent pas autre chose que le désir violent ou obscur de graver quelques mots sur une pierre tombale."[36] Il refuse la dénomination d'écrivain, lui préférant celle de témoin, celle de survivant anonyme, dont le devoir est de dire ce qu'il a vu et qui ne peut écrire sur rien d'autre.

Mais ne sont-ce pas là les limites de toute littérature concentrationnaire? Car comment évoquer une telle tragédie sinon sous forme de document brut? C'est bien Adorno qui avait posé la problématique de ce genre littéraire, en affirmant qu'"écrire de la poésie après Auschwitz est un acte de barbarie". Cette affirmation n'est pas à prendre au pied de la lettre, mais elle pose clairement le problème de l'esthétique liée à la souffrance humaine.

Lawrence L. Langer se pose lui aussi, la même question, dans The Holocaust and the Literary Imagination. Il écrit: "How should art -how can art?- represent the inexpressibly inhuman suffering of the victims, without doing an injustice to that suffering?"[37] La représentation artistique de l'Holocauste nie en quelque sorte la souffrance de ceux qui l'ont vécu, car elle n'est que représentation et non pas réalité empirique. Entre la douleur et la traduction

quelconque de cette douleur, il existe un abyme que nul ne peut franchir, que nul ne devrait franchir, par respect pour les victimes d'une part, mais aussi pour éviter la banalisation de la souffrance, d'autre part.

Elie Wiesel est bien conscient de ce problème, lorsqu'il affirme: "Car ce qui est arrivé va au-delà des mots, au-delà de l'imagination. En faire de la littérature serait blasphématoire." Et il précise: "Souvenez-vous de ce que disait de la vérité R. Mendel de Kotzk. Il disait: la vérité peut être communiquée par des mots, mais il y a un niveau de vérité tellement profond qu'il ne peut être exprimé que par le silence. Et ensuite, il y a quelque part dans l'homme une vérité tellement profonde et tellement troublante qu'elle ne peut pas du tout être transmise. L'Holocauste doit être placé dans la dernière catégorie."[38]

C'est parce qu'il s'est trouvé confronté à ce dilemme qu'Elie Wiesel fit voeu, après sa libération des camps, de garder le silence pendant dix ans. Il s'en explique dans Un Juif, aujourd'hui:

> Si lourde était mon angoisse que je fis un voeu: ne rien dire, ne pas toucher à l'essentiel pendant dix ans au moins. Le temps de voir clair. Le temps d'apprendre à écouter les voix qui crient à travers la mienne. Le temps de reprendre possession de ma mémoire pour unir le langage des hommes au silence des morts. [...]. Dix ans de préparation. Dix ans de silence.[39]

Poussé par François Mauriac, il choisit de parler et de témoigner car, "bientôt, il n'y aura plus personne pour en parler, personne pour écouter."[40]

Il s'efforcera, tout au long de sa carrière littéraire, de traduire son expérience concentrationnaire et sa volonté de témoigner, de multiples façons: L'Aube est le roman de la vengeance, L'Accident, celui du refus de vivre, La Ville de la Chance et Le Serment de Kolvillàg tournent autour du silence, Le Testament d'un poète juif assassiné retrace l'époque judéo-socialiste et son dernier roman, Le Crépuscule, au loin évoque le thème de la folie.

A la base des trois romans que nous nous sommes proposé d'étudier, se trouve la dialectique qui oppose silence et parole, entrevue selon trois situations données.

Le Serment de Kolvillàg est par excellence, le livre sur le silence et le livre du silence. Publié en 1973, il correspond à la crise que traverse l'auteur. Las de témoigner et de parler face à une génération qui ne se préoccupe plus du Shoah, qui semble l'avoir effacé de sa mémoire, Elie Wiesel décide d'approcher le problème sous l'angle de la non-parole. Il tente d'évoquer la tragédie concentrationnaire sans vraiment la nommer et en refusant à ses personnages le droit de la raconter. Nous verrons que sa tentative se solda par un échec et que sa narration n'est qu'un long monologue sur l'événement.

Le Testament d'un poète juif assassiné retrace le trajet d'un poète qui croit en l'alliance judéo-socialiste. Publié en 1981, ce roman veut être un témoignage sur les Juifs russes, ceux que Wiesel appelle les Juifs du silence. Il met en scène un jeune homme muet

qui veut témoigner pour son père, le poète. L'auteur démontre que le handicap physique n'est pas un obstacle pour celui qui se fait messager, qu'il peut être surmonté.

Le Cinquième Fils (1983) nous propose une autre approche de l'opposition silence/parole: la mort, silence éternel et irrévocable auquel l'auteur trouve cependant une solution que nous découvrirons plus tard. A propos de ce roman, le lecteur est en droit de se demander quelle est la signification de ce titre. Il évoque la tradition biblique, comme le prouve l'exergue cité par l'auteur et tiré de la Haggadah de Pâque:

> Voici les quatre fils dont il est question dans la Torah: l'un est sage, l'autre impie, le troisième innocent et le quatrième ne connaît même pas la question.

Il s'agit ici de la célébration pascale où les parents demandent à leurs enfants les raisons de l'Exode, et leur demandent aussi comment le peuple juif a surmonté cette épreuve. Il y a quatre questions qui aboutissent à quatre réponses et attitudes filiales.

Il va sans dire, que pour les Juifs et pour Wiesel en particulier, la seconde solution n'a jamais été valable et qu'il vaut mieux l'éviter. Pourtant, c'est celle que Reuven Tamiroff choisit, au moment du meurtre de Richard Lander.

En ajoutant une cinquième réponse, celle du "Cinquième Fils", l'auteur montre d'une part, qu'à l'Exode, doit être liée la Shoah, par l'ampleur de la souffrance provoquée et d'autre part, que les

anciennes attitudes ne sont plus valables. Elie Wiesel encourage la génération post-concentrationnaire à trouver une solution plus adéquate, toute en l'adjurant, au sein du roman, de rejeter le meurtre.

Notre étude est essentiellement thématique. Nous en expliquons les raisons dans le second chapitre où sont abordées les techniques narratologiques d'Elie Wiesel. Il nous a semblé important de procéder ainsi, car le lecteur peut se trouver perplexe et parfois désorienté à la lecture des premières pages d'Elie Wiesel. Aidés en cela de quelques exemples, nous avons voulu éclaircir ces procédés stylistiques, afin de permettre à un lecteur interessé, de dénouer plus rapidement les fils d'Ariane.

Les troisième et quatrième chapitres s'attachent plus particulièrement à la dialectique du silence et de la parole: l'un étant une étude de cette même dialectique au sein des romans et rattachée aux personnages, l'autre étant spécifiquement lié au problème théologique et à la trahison de Dieu, telle qu'elle apparaît tout au long de son oeuvre et des romans étudiés.

L'étude conclut par la nécessité du témoignage et donc, sur la nécessité de la parole, conclusion à laquelle aboutit l'auteur lui-même, non seulement dans ses romans mais aussi dans sa vie.

NOTES

Chapitre I

[1]Jean-Paul Sartre. Reflexions sur la question juive. Paris: Folio-essais, 1954, 7.

[2]Raphael Patai. The Jewish Mind. New-York: Charles Scribner's Sons, 1977, 10.

[3]Deuteronome, 7-6.

[4]Midrash: The discovery of meanings other than the literal one in the Bible. Midrashic subject matter ranges widely, including ethical teaching, fables and anecdotes, homilies and allegories, etc... Cecil S. Roth: The Concise Jewish Encyclopedia

[5]The Jewish Mind, 23.

[6]The Jewish Mind, 23.

[7]Nombres, 23-9.

[8]Abram Leon Sachar. A History of the Jews. New-York: Alfred A. Knopf, 1978, 354.

[9]Claude Lanzmann. Shoah. Paris: Le livre de poche, 1985, 95.

[10]Hannah Arendt. Eichmann in Jerusalem. New-York: Penguin Books, 1976.

[11]Elie Wiesel explique dans Un Juif, aujourd'hui, ("Une interview pas comme les autres.") comment il a rencontré François Mauriac et comment celui-ci, après avoir écouté le recit du jeune homme, l'a encouragé a écrire et a publier son témoignage.

[12]Un Juif, aujourd'hui. Paris: Éditions du Seuil, 1977, 192.

[13]Le Chant des Morts. Paris: Éditions du Seuil, 1966, 209.

[14]Le père de Wiesel est mort en Janvier 1945, victime de la dysentrie.

[15]C'est Emmanuel Levinas qui enseigna le français à Wiesel, à partir des pièces de Jean Racine.

[16]La Nuit. Paris: Éditions de Minuit, 1958, 142.

[17]La Nuit, 12.

[18]Louis Aragon. Le Crève-coeur, Le Nouveau Crève-coeur. Paris: Poésie/Gallimard, 1946, 40-1.

[19]La Nuit, 12.

[20]Noam Chomsky. The Fateful Triangle. Montreal: Black Rose Books, 1984, 16.

[21]Jerusalem Post. 30 Novembre 1968.

[22]"La fin d'un peuple" in Paroles d'Étranger. Paris: Éditions du Seuil, coll. "Points", 1982, 29-37.

[23]"La tragédie des Indiens Miskitos" in Signes d'Exode. Paris: Grasset, 1985, 163-7.

[24]Signes d'Exode, 168-70.

[25]Le Serment de Kolvillàg. Paris: Éditions du Seuil, 1973, 26.

[26]Le Serment de Kolvillàg, 53.

[27]Ellen S. Fine. Legacy of Night. Albany: State University of New York Press, 1982, 97.

[28]Alan L. Berger. Crisis and Covenant, the Holocaust in American Jewish Fiction. Albany: State University of New York Press, 1985, 72.

[29]L'Aube. Paris: Éditions du Seuil, 1960, 99.

[30]L'Accident ou Le Jour. Paris: Éditions du Seuil, 1961, 48.

[31]La Ville de la Chance. Paris: Éditions du Seuil, 1962, 83.

[32]Le Mendiant de Jerusalem. Paris: Éditions du Seuil, Coll. "Points-romans", 1968, 180.

[33]Tribune juive, 12 Septembre 1969.

[34]Une voix sur Israël, 15-6.

[35]Le Jour ou L'Accident, 53.

[36]Le Chant des Morts, 53.

[37]Lawrence L. Langer. The Holocaust and the Literary Imagination. New Haven and London: Yale University Press, 1975, 1.

[38]Tribune juive, 17 Septembre 1971.

[39]Un Juif, aujourd'hui, 26-7.

[40]Entre Deux Soleils. Paris: Éditions du Seuil, 1970, 249-50.

Chapitre II: Les structures narratives.

a) L'héritage hassidique d'Elie Wiesel.

Lors d'une conférence, "Writer and Writing", donné aux États-Unis, en Mars 1976, Elie Wiesel définissait en ces mots son métier d'écrivain: "To tell stories: that is all I try to do. Sometimes they are Hasidic stories. I love Hasidic stories. Sometimes they are modern stories. But they are all the same. They are simply modern stories that two hundred years ago were told as Hasidic stories."[1] Elie Wiesel a eu une formation hassidique, classique héritée de sa mère,[2] et s'est efforcé, à travers ses écrits, ses conférences et ses interviews de l'expliquer, de la commenter, de la présenter ainsi au monde occidental, étranger à ce mouvement: on le voit aux titres de certains essais et recueils: Célébration hassidique, Portraits et légendes;[3] Contre la mélancolie, Célébration hassidique II;[4] "Déracinement et enracinement: le hassidisme" dans Paroles d'Étranger. Le hasid et/ou tzadik figure toujours dans son univers romanesque, accompagné du fou/sage et du mendiant.[5] Ses romans, Elie Wiesel préfère les appeler contes: il se dit conteur plutôt qu'écrivain ou romancier, suivant en cela la tradition hassidique, comme nous le verrons bientôt.

Le Hassidisme, mouvement né au XVIIIème siècle, au sein du peuple juif établi en Europe centrale et orientale, ne constitue ni une doctrine ni une idéologie. Il est avant tout, une façon d'être, de voir, de vivre. Fondé par Israël Baal Shem-Tov (le Maître du bon nom), ce mouvement repose sur deux dogmes: le Devekut -joie, enthou-

siasme et communion avec Dieu-, et le Kavvanah -dévotion à la prière. Il s'adresse surtout aux gens de peu d'éducation et enseigne que l'humilité et la prière sont bien supérieures à l'érudition ou même à l'étude. Le gens simples peuvent ainsi se sentir très proches de Dieu, sans avoir à requérir les services du rabbin, intermédiaire entre l'homme et la divinité. Toutefois, on ne peut s'empêcher de noter une contradiction: Cecil Roth, dans sa définition du Hassidisme, nous informe que "the tzaddik (or admor or rebbe) is linked to God and could be asked to mediate with God". Intercesseur plutôt qu'intermédiaire, le tzadik remplit les mêmes fonctions que le rabbin, mais contrairement à ce dernier, il n'est pas forcément issu d'une famille aisée et n'a pas nécessairement étudié la Torah et le Talmud. Il suffit que quelqu'un se consacre à la prière et au chant et dégage une présence charismatique pour que sa communauté le désigne comme tzadik.

Opposé au mouvement rabbinique -et donc talmudique-, par les origines socio-culturelles de ses adhérents, le Hassidisme s'en distingue aussi par la littérature qui en découle. La plupart des contes étaient écrits en yiddish, par opposition à l'hébreu, langue d'érudition et pouvaient ainsi atteindre un public plus vaste, atténuant les différences sociales, culturelles et linguistiques.[6] La tradition littéraire hassidique est donc nettement plus populaire que la tradition talmudiste ou kabbaliste.

Alors que la littérature talmudique reprend les thèmes bibliques pour les commenter, les contes hassidiques "incorporate elements of the narrative similar to those found in folktales, as

well as the miracles, enchantments, witches, and demons that are so familiar in folklore and fairy tales. Imposed on this archetypal substructure are figures of angels and spirits, a supernatural aspect of hasidic litterature that is found in a great many tales."[7] Quant aux thèmes esquissés, Yaffa Eliach les regroupe en quatre catégories:[8] "love of humanity", "optimism", "a boundless belief in God" et "the goodness of mankind". Ce genre de littérature a inspiré un grand nombre d'auteurs: Franz Kafka ("The Animal in the Synagogue"), I.L. Peretz ("The Story of the He-Goat Who Couldn't Say No"), Martin Buber ("The House of Demons"), S.Y. Agnon ("The Revelation of Elijah"), Isaac Babel ("Gedali"), Bernard Malamud ("The Jewbird"), Primo Levi ("Lilith in the Lager") et bien sûr, Elie Wiesel.

Au XXème siècle, après la Seconde Guerre Mondiale, le néo-hassidisme fut fondé, se différenciant du courant précédent par son emplacement géographique: alors que le hassidisme se retrouve uniquement en Europe de l'Est, le néo-hassidisme s'est établi à l'Est des États-Unis et a connu son essor grâce aux écrits de Martin Buber, d'Abraham Joshua Heschel et d'Elie Wiesel. Malgré l'expérience concentrationnaire, le Hassidisme n'a perdu aucune de ses valeurs et a conservé sa foi en l'humanité. "In fact, it seems that the very nature of the Hasidic tale made it a most appropriate literary form through which to come to terms with the Holocaust and its aftermath",[9] note Yaffa Eliach. Elle ajoute: "The optimistic power vested in the Hasidic tales defies the burning furnaces and glowing chimneys of the concentration-camp universe."[10] Dans Les Portes de

la Forêt, Elie Wiesel met en scène deux personnages rescapés des camps de la mort et maintenant établis à New-York: Grégor et le Rabbi de Williamsbourg.[11] Alors que le rabbin ne cesse de prier et remet entièrement sa destinée entre les mains de son Dieu, Grégor, lui, voudrait hurler et intenter un procès à cette divinité qui permit Auschwitz. Le rabbin répond aux accusations de Grégor:

> Qui te dit que la force provienne du cri et non de la prière? De la colère et non de la compassion? D'où tiens-tu tes certitudes, toi qui prétends les avoir toutes reniées? Un homme allant à la mort en chantant est le frère de celui qui va à la mort en combattant. Le chant sur les lèvres vaut le poignard dans la main. Je prends ce chant et le fais mien. Sais-tu ce qu'il recèle? Je vais te le dire: un cri, un poignard. Les apparences ont leur propre profondeur qui n'a rien à voir avec la profondeur. Tu viendras à nos fêtes, tu nous verras danser et chanter et nous réjouir. C'est avec fureur que danse le hassid, avec joie aussi, bien sûr. C'est sa manière à lui de proclamer: Tu ne veux pas que je danse, tant pis, je danserai; tu m'ôtes toute raison de chanter, eh bien! prête l'oreille, je chanterai le mensonge du jour et la vérité de la nuit et le silence du crépuscule, lui aussi, je le chanterai; tu ne t'attends pas à ma joie, elle te surprend, eh bien! elle est là, elle monte et ne cessera de monter: laisse-la faire et elle te submergera.[12]

C'est bien l'auteur et ses thèmes obsédants que l'on retrouve à travers ces deux personnages: d'une part, le sceptique; le Hassid fervent et pieux, de l'autre. Le chant, substitut de la prière parfois, semble hanter tout l'univers romanesque d'Elie Wiesel, non seulement comme thème mais aussi et surtout comme mode d'écriture. Ses romans ou contes tournent autour d'une incantation: prières quand ils s'adressent à Dieu ou l'interrogent, cris lorsqu'ils traitent du drame du croyant ou du survivant. Né en Transylvanie, Elie Wiesel a grandi dans la tradition littéraire des hassidim; il en a absorbé les thèmes, le style et les a reproduits dans ses propres écrits, comme nous allons le voir.

Un problème de méthode se pose ici: les fondements de l'oeuvre d'Elie Wiesel, manifestement issus d'une tradition orientale, défient toute approche critique moderne, qu'elle soit psychologique, sociologique, marxiste ou même structuraliste. Il n'est nullement question chez Wiesel, de décrire un personnage en profondeur, ou de nous informer des conditions sociales et politiques de ses héros. Il raconte simplement des histoires, contes de fées ou légendes dont le thème demeure toujours l'Holocauste. Pourtant, certaines figures, telles les multiples voix narratives, le bouleversement incessant des cadres spatio-temporels, qu'utilise le conteur, appellent une étude narratologique. La méthode utilisée par Gérard Genette dans Figures III,[13] semble appropriée à l'étude des structures narratives dans les romans d'Elie Wiesel.

Gérard Genette découpe son Discours du récit en cinq parties: Ordre, Durée, Fréquence, Mode et Voix. Nous nous attacherons plus particulièrement à la Voix, l'Ordre et la Durée, séquences qui nous paraissent primordiales dans Le Serment de Kolvillàg, Le Testament d'un poète juif assassiné et Le Cinquième Fils.

b) Questions de méthode.

Dès le début du "Discours du récit", Genette nous présente à sa terminologie, nécessaire à la compréhension de toute étude narratologique. Il distingue trois notions: le récit, à savoir le "texte narratif", l'histoire, ou "contenu narratif" et la narration, ou encore "l'acte narratif producteur".[14]

Ces trois notions se retrouvent chez Elie Wiesel et à titre d'exemple, nous avons dressé un tableau pour que les trois catégories apparaissent clairement au lecteur, dans le cas de chaque roman.

	Récit	Histoire	Narration
Le Serment de Kollvillàg	"Je ne parlerai pas, dit le vieillard." (9)	"Je ne parlerai pas" (9)	"Voilà tout ce que j'ai réussi à découvrir comme données de base sur cette ville au destin dérobé et tragique. Je ne la connaîtrai que par la voix du dernier de ses survivants." (10)
Le Testament d'un poète juif assassiné	"Il consulte la liste et me répond..." (11)	"qui donc est ce garçon..." (11)	J'ai rencontré Grisha Paltielovitch Kossover, à l'aéroport de Lod..." (9) "Je me renseigne auprès du responsable..." (11)
Le Cinquième Fils	"Tu n'aurais pas dû", me dit-il... (13)	"Tu n'aurais pas dû" (13)	"A un certain moment, inexplicablement, je crus sentir la présence de mon père derrière moi." (13) "Je me retournai en sursautant" (13)

Ces trois catégories sont interdépendantes puisque, comme le souligne Genette, "histoire et narration n'existent [...] que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire."[15] Il faut toutefois soulever le problème de la narration à la première personne -omniprésente -chez Wiesel-, qui lie étroitement récit et narration. En effet, lorsqu'on lit pour la première fois "Je ne la connaîtrai que par la voix du dernier de ses survivants", nous ne savons pas encore que le "je" est le narrateur du roman et l'on pourrait fort bien considérer cette phrase comme étant un récit. Ce n'est que plus tard, lorsque le lecteur aura démêlé les fils des instances narratives, que le "je" sera reconnu comme narrateur et que la phrase prendra sa valeur de narration et perdra celle de récit.

La terminologie ainsi éclaircie, il faut maintenant modifier l'ordre d'étude de Genette et donc, étudier d'abord les voix narratives, instances qui peuvent parfois perturber la lecture des romans parce qu'on ignore qui parle et ensuite, étudier les temps du récit que Genette regroupe sous les catégories Ordre, Durée et Fréquence. On écartera la notion de Mode qui n'est d'aucune utilité pour la compréhension des écrits de Wiesel. Par ailleurs, il n'est pas nécessaire de faire une analyse exhaustive de chaque roman, -qui dépasserait les limites de ce travail- mais des passages-clé qui correspondent aux distinctions faites par Genette seront présentés.[16]

Une remarque est nécessaire pour l'étude des techniques narratives d'Elie Wiesel. La méthode utilisée par Genette n'appelle

as l'affectivité: il divise et découpe ses sections en plusieurs catégories techniques, ce qui rend l'alliance du fond et de la forme, parfois difficile. Il pourra sembler au lecteur, que notre analyse s'éloigne de l'étude des préoccupations de l'auteur; nous nous efforcerons cependant d'intégrer la dimension morale à la dimension esthétique, en conclusion de chaque catégorie étudiée.[17]

c) Structures générales des romans.

Elie Wiesel semble être l'un des rares auteurs qui fournisse à son lecteur des indications de changements narratologiques, en utilisant des procédés typographiques différents pour chaque catégorie.

Au début de la lecture d'un quelconque roman de l'auteur, il peut paraître surprenant qu'il passe sans cesse des caractères typographiques en italiques à des caractères gras. Mais on s'aperçoit bien vite que c'est un indice que nous donne l'écrivain, pour reconnaître les différentes fonctions narratologiques et distinguer les multiples voix qui peuplent ses récits. Par ailleurs, ces typographies sont aussi utilisées pour faire basculer la narration d'un cadre spatio-temporel à un autre.

Il nous a semblé intéressant de classifier chaque roman selon ces typographies pour permettre à un lecteur désorienté de s'y retrouver et de faciliter sa lecture. L'étude de ces structures est placée en annexe, à la fin de ce chapitre car ce "catalogue" risquerait de briser le rythme de notre présent travail. Dans les pages qui suivront, nous mentionnerons la qualité typographique de nos exemples si elle est nécessaire à la compréhension d'une fonction narratologique présentée.

d) La Voix.

i. L'instance narrative.

Ces structures que nous avons tentées d'établir, servent à repérer les multiples instances narratives qui fonctionnent à l'intérieur de chaque roman, instances que Genette regroupe sous le terme de Voix et dont il donne la définition suivante, inspirée de Vendryès: "aspect de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet" et il ajoute: "ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative."[18] Les permières pages du Serment de Kolvillàg méritent notre attention. La première section débute ainsi: "Je ne parlerai pas, dit le vieillard... Ni à toi ni à personne." (9). Quel est celui qui écrit "dit le vieillard", est-ce l'auteur ou est-ce cet interlocuteur auquel le vieillard s'adresse comme à un "toi"? Les paragraphes suivants apportent cependant quelques éclaircissements. En effet: "Il était une fois, il y a longtemps, une petite ville au passé mystérieux... J'en sais quelque chose." (9-11). Remarquons au passage le "il était une fois", qui rappelle fortement les contes hassidiques aux allures de contes de fées. Mais le "je" qui parle demeure très énigmatique: il se différencie de la voix du premier paragraphe, par sa typographie (italiques). Le paragraphe se termine ainsi: "Je ne la connaîtrai que par la voix du dernier de ses survivants. Il s'appelle Azriel et il est fou." (11). Le lecteur qui lirait ces deux pages pour la première fois ne manquerait pas de se sentir désorienté car dès le départ, il se trouve en présence

d'une multiplicité de voix: le vieillard, celui qui écrit "dit le vieillard", le "toi" à qui parle le vieillard, le "je" du passage en italiques et Azriel. Deux autres paragraphes suivent, parallèles aux précédents. En effet: "Je ne raconterai pas, dit le vieillard... Parlons-en, veux-tu?" Les mêmes questions viennent à l'esprit: quelle est la voix qui écrit "dit le vieillard", quel est ce "tu" vers lequel se tourne le vieillard? Le quatrième paragraphe fait pendant au second: écrit en italiques, il met en scène un "je" anonyme: "Je l'ai rencontré un après-midi d'automne". (11). Qui est ce "je", est-ce le même que celui rencontré au second paragraphe? Par ailleurs, est-ce que le "l'" (l'ai rencontré) se réfère au vieillard ou à Azriel?

Ce n'est qu'au cinquième paragraphe que certaines questions se dissipent. "D'où je viens? Tu es bien curieux, jeune homme. ... De mon temps, l'âge conférait des distinctions... il est trop tard, trop tard." (11-12). Le "je" qui parle ici, se rattache au vieillard et les informations que ce "je" donne sur son âge permettent de confirmer cette hypothèse: "J'ai quatre fois ton âge." (12). Donc le vieillard parle à un jeune homme qui lui pose des questions: "d'où je viens" découle de la question "d'où venez-vous". Les deux personnages demeurent cependant anonymes. A l'intérieur du même paragraphe et à la fin de ce passage, une rupture narrative se produit, redoublant la perplexité du lecteur. On lit: "il est trop tard, trop tard" et ensuite, "en vérité, il répète ce qu'il vient de souligner... Suis-je cette demeure? se demande le fou. Ou l'horloge? Tu es le feu, lui répond le vieillard." (12).

Les deux pronoms personnels de la première phrase se réfèrent sans aucun doute au vieillard, mais qui est donc cette troisième voix qui vient s'infiltrer entre les deux interlocuteurs? Qui écrit cette phrase? Est-ce le "je" des paragraphes en italiques, est-ce le jeune homme ou est-ce le narrateur/auteur, absent de l'action?

> "Suis-je cette demeure? se demande le fou.
> Tu es le feu, lui répond le vieillard."

Deux phrases nous mettent en présence de trois voix, dont une qui vient de surgir: le fou,[19] le vieillard et celui qui écrit "se demande" et "répond". Le mystère s'épaissit. Puis sans aucune explication ou changement typographique, le dialogue/monologue entre le vieillard et le jeune homme continue.

Les paragraphes 6 (italiques) et 7 (caractères gras) sont mis en parallèle avec les paragraphes 2 et 3, ou encore 4 et 5 (si on fait abstration, pour celui-ci de la voix du fou). Si on regroupe schématiquement les 7 paragraphes présentés jusque là, les multiples instances narratives apparaîtront plus clairement:

Paragraphe 1: le vieillard (A), celui qui écrit "dit" (B) et "toi" (C)
Paragraphe 2: Je (D), Azriel (E)
Paragraphe 3: A, B et C
Paragraphe 4: D et E? ou A?
Paragraphe 5: A, C, B et le fou (F)
Paragraphe 6: D et A
Paragraphe 7: A, B et C

Au paragraphe cinq, le vieillard a fait mention de Kolvillàg; au paragraphe six, le "je" anonyme écrit: "Ainsi mon expérience de Kolvillàg, c'est à lui que je la dois". (13). On peut donc émettre l'hypothèse que Azriel (E) est en fait le vieillard (A) et que le "je" (D) est le jeune homme auquel s'adresse le vieillard (C).

L'éventail des voix se rétrécit: nous étions en présence de six voix, il n'y en a plus maintenant que quatre: le vieillard/Azriel; le jeune homme/je; le fou et le narrateur/auteur.

La première partie du roman "Le vieillard et l'enfant" alternera les passages en caractères gras: dialogue/monologue du vieillard et du jeune homme, et les passages en italique: narration du jeune homme, avec, pour la typographie en caractères gras, des intrusions inattendues d'un narrateur/auteur, extérieur à l'action et qui demeurera anonyme, tout au long du roman, comme par exemple au paragraphe huit: "Pourtant il parlera, le vieillard. Il ne le sait pas encore, mais avant que le récit ne s'achève, avant que les deux inconnus ne se quittent, ils auront troqué leurs secrets." (14). Remarquons -le narrateur/auteur excepté-, le bouleversement temporel qui s'opère ici et auquel nous reviendrons plus tard: le temps du futur et l'annonce anachronique de la fin du roman, prolepse, qui contredit la première phrase du roman: "Je ne parlerai pas, dit le vieillard".

Les premiers paragraphes de la première section sont très significatifs de la technique narrative utilisée par l'auteur: anonymat presque constant des personnages, qui désoriente le lecteur et donne lieu à une incessante agitation pronominale; une multiplicité de voix alternant les unes avec les autres, sans qu'on sache parfois comment s'y retrouver; des interventions inattendues d'un narrateur omniscient qui brisent parfois le rythme du récit lu à voix haute, avec des intonations et une musicalité différentes pour

chaque voix particulière; ce "roman" appelle l'oralité, à la façon du Baal Shem-Tov qui racontait ses légendes autour d'un groupe de fidèles.

Si la première partie "Le vieillard et l'enfant" se poursuit ainsi, lacunaire et labyrinthique, il n'en va pas de même pour les deuxième et troisième parties. Dans "L'enfant et le fou", gens et événement sont nommés et la narration se poursuit du point de vue du vieillard/Azriel, narrateur qui a deux statuts: il participe à l'action d'une part et il la domine, de l'autre: il sait ce que pensent les autres personnages, il prévoit leurs sentiments et leurs actions. Nous ne retrouvons plus les agitations pronominales et narratives, ni même ces intrusions d'un narrateur/auteur. La narration devient une narration à la première personne. Alors que, dans la première partie, il s'agissait surtout de présenter vaguement l'intrigue -d'où la multiplicité de points de vue-, dans la seconde, et dans la troisième partie, il s'agit d'expliquer ces faits devinés tant par le jeune homme que par le lecteur lui-même plutôt que dits, d'où la précision et la linéarité de la voix narrative.

"Le fou et le livre" est en tous points semblable à la partie précédente, avec une seule particularité qui termine le récit et qui, en fait, rejoint le début du roman. En effet, Azriel demeure le narrateur/personnage omniscient qui raconte les événements tels que vécus, jusqu'à la dernière page où ressurgit une typographie en italiques qui marque la réapparition du jeune homme anonyme et du narrateur/auteur:

> - Tu dois, dit Azriel.
> Je devais quoi? Partir? Vivre? Recommencer? Je me levai. Nous nous séparâmes sans nous serrer la main. Puis le jeune homme rentra bêtement chez lui et le vieillard aussi. Ce qui explique sans doute pourquoi ils ne se revirent plus: Azriel était retourné mourir à ma place à Kolvillàg. (255).

Trois voix se rencontrent dans ces dernières lignes du récit, les mêmes que dans les premières. Nous en avons reconnu deux: celle du jeune homme et celle du vieillard/Azriel. Mais qu'en est-il de cette voix qui écrit: "Puis le jeune homme..."? Question d'autant plus troublante que l'ordre pronominal est soudainement bouleversé: "Azriel était retourné mourir à MA place..." Se peut-il que ce jeune homme soit aussi le narrateur/auteur? Tout porte à le croire, car enfin comment expliquer cette autre voix qui se veut à la fois extérieure et intérieure à l'intrigue? Ce personnage se caractériserait selon deux points de vue: participant à l'action -agitation pronominale-, extérieur à l'action et se considèrant comme "il". Par conséquent, des trois voix présentes au début du récit, il n'en subsiste que deux: le vieillard/Azriel et le jeune homme/narrateur-auteur.

Elie Wiesel présente à mots couverts la scène concentrationnaire et plusieurs voix se heurtent en lui: celle de l'adolescent déporté, de l'homme concentrationnaire, du survivant, du témoin et de celui qui -tel Moshe- essaie de comprendre et s'obstine à chercher des solutions. La difficulté qu'a Wiesel de parler de la Shoah et d'en faire une exposition est, dans une large mesure, la raison pour laquelle toutes ces voix se font écho et se retrouvent dans Le Serment.

Le Testament d'un poète juif assassiné diffère radicalement du précédent roman, par sa "simplicité" narrative. Certes, on y retrouve l'alternance typographique rencontrée auparavant mais sa fonction est cette fois bien définie. Dans ce roman, les caractères gras se réfèrent uniquement au testament proprement dit de Paltiel Kossover et les caractères en italiques, à l'histoire de Grisha. Pourtant les quelques pages qui servent d'introduction font problème. En effet, elles se terminent par cette indication: "Moscou 1965 - Jérusalem 1979." D'autre part, un "je" parle, qui ne figurera plus dans le récit: "J'ai rencontré Grisha Paltielovitch Kossover à l'aéroport de Lod, un après-midi de juillet 1972." Nous retrouvons un narrateur/auteur dont on ne sait rien, anonyme mais qui n'est pas omniscient. On peut avancer l'hypothèse que c'est l'auteur lui-même -Elie Wiesel- qui écrit, hypothèse émise à partir de l'indication spatio-temporelle (Moscou/Jérusalem: 1965-1979) et d'un passage de l'introduction:

> Dans la mêlée, il m'arrive de discerner un jeune étudiant ou une pionnière avec qui j'avais chanté et dansé, le soir de Simhat-Torah, devant la grande synagogue de Moscou. (9).

Ce passage est autobiographique. Dans Les Juifs du Silence,[20] essai aux allures de reportage, Elie Wiesel examine la situation des juifs soviétiques et raconte ses rencontres avec les étudiants et les hassidim. Il est effectivement allé en Union Soviétique en 1965 et à Jérusalem en 1979. La narration se présente comme fiction car le personnage de Grisha est purement fictif. Cette présence ouvertement autobiographique ne dure que l'espace de quelques pages. Le concert de voix que nous avions rencontré lors du précédent roman se renouvelle ici, moins complexe toutefois. La fiction que l'auteur

écrit, reste étroitement liée à ses préoccupations bien réélles: celle du témoignage, celle du survivant qui se fait un devoir de se souvenir et de déposer devant ses contemporains.[21]

Dans Le Cinquième Fils, la typographie remplit également des fonctions définies: les italiques sont réservées pour la correspondance, les caractères gras à la narration proprement dite. En apparence, le texte ne pose aucun problème. Mais gare aux apparences!

On croirait tout au long de la première centaine de pages que les lettres sont destinées au fils et que la narration est écrite du point de vue de celui-ci. Le lecteur peut penser que le destinataire des lettres est le fils/narrateur, et rien ne laisse supposer le contraire. On peut fort bien imaginer le père très silencieux, qui ne communique avec son fils, que par lettres. Le fils/narrateur demeure toujours anonyme, on sait seulement qu'il est né après la guerre, aux États-Unis, lorsque ses parents ont fui la Pologne.

Ce n'est qu'en parvenant à la fin du récit qu'on s'aperçoit que l'auteur nous a tendu un piège. A la page 161, on lit ceci:

> Extrait des lettres de Reuven Tamiroff à son fils Ariel:
>
> ... L'homme que j'ai supprimé, ou que j'ai aidé à supprimer, tu l'as bien connu, il te connaissait aussi: Richard Lander, le gouverneur militaire du ghetto et de la ville de Davarowsk...

Puis, plus loin:

> - Père, dis-je d'un voix rauque. Qui est Ariel? (164).

Il y a deux fils et l'un, Ariel, est mort.

Le lecteur est tombé dans un piège qu'il ne pouvait prévoir. Pour se rendre compte du piège, il fallait d'abord y tomber, nulle autre indication n'était fournie. Jeu narratif d'une extrême subtilité puisqu'il oblige le lecteur à relire le roman sous un angle nouveau, cette tromperie répond à des raisons particulières. Il est vrai qu'ici, nous ne pouvons émettre que des hypothèses.

Une des raisons est certainement esthétique: arrivé à ce stade de la lecture, le lecteur est "réveillé" de plein fouet par cette troisième instance narrative. Il est donc forcé de reconsidérer les données qu'il prenait jusque là pour acquises et de tenir compte de cet enfant mort avec lequel le père a une relation privilégiée.

Une autre raison peut relever de la constante préoccupation de l'auteur, à savoir comment parler de la souffrance et comment ne pas en parler? En bernant le lecteur, pendant une centaine de pages, Elie Wiesel tient à prouver qu'il est possible de contenir une douleur sans jamais la faire transparaître.

Puis, une nouvelle rupture se produit, nous laissant de nouveau perplexes, perplexité qui ne dure pas puisque le lecteur est en droit de se méfier d'un nouveau piège narratif.

La 22ème section s'intitule: Journal d'Ariel. (Rappelons qu'Ariel est mort, au ghetto, à six ans.) La narration du journal s'effectue à la première personne et décrit la rencontre entre "Ariel" et Richard Lander qui a survécu au meurtre opéré par

Reuven Tamiroff et ses compagnons. Nous lisons:

> - Une histoire encore, dis-je. Une seule. La dernière. Elle concerne un enfant juif de cinq - six ans. Vous l'avez connu; son père, vous l'avez connu aussi. Reuven et Ariel Tamiroff, ses noms vous disent quelque chose?
> Je raconte la fin de mon petit frère. (220).

Le journal d'Ariel n'est pas écrit par Ariel, mais par son frère anonyme qui assume l'identité de celui-ci. Il ne s'agit pas vraiment d'un récit à deux voix, mais à voix unique: le "je" qui écrit est le même que celui de tout le roman, mais il s'approprie l'identité, le passé et la mort de son frère, pour ainsi les faire revivre d'une part et nier de l'autre sa mort odieuse.

Ce n'est donc qu'après une étude détaillée des structures narratives que l'on peut discerner l'unicité de la voix narrative, dans les romans de l'auteur.

Ainsi que nous l'avions remarqué auparavant, les romans d'Elie Wiesel apparaissent comme des histoires, des contes ou encore des légendes. Ses récits évoquent l'oralité du folklore hassidique dont les contes semblent toujours peuplés de multiples personnages, aux voix apparement distinctes mais qui débouchent sur l'unicité d'une voix, généralement celle du tzaddik/héros.

On peut voir, dans les procédés de l'écrivain une fidélité à la culture dont il se réclame. La dimension esthétique se mêle étroitement à une dimension morale. En utilisant les structures techniques des contes hassidiques, il n'oublie pas pour autant d'y intégrer ses préoccupations, à savoir la multiplicité des voix qui se heurtent en

lui et que nous avions évoquée tantôt. Chaque dimension sert de support à l'autre et ne pourrait fonctionner sans son complément.

Les techniques que Wiesel utilise accentuent les problèmes qu'il se pose et inversement, les problèmes qui le préoccupent ne pourraient être mieux rendus qu'à travers son héritage littéraire et culturel.

ii. Temps de la narration.

Dans Figures III, Genette explique que "la principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position par rapport à l'histoire." Il distingue "du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narration": ultérieure -"position classique du récit au passé"; antérieure- "récit prédictif"; simultanée -"récit au présent contemporain de l'action"- et intercalée -"entre les moments de l'action."[22] Dans les deuxième et troisième parties (sauf la section finale pour cette dernière) du Serment de Kolvillàg, la narration est ultérieure. Azriel, vieillard, raconte au jeune homme, les événements de sa jeunesse dont il fut le témoin et l'unique survivant. Le récit se poursuit à l'imparfait ou au passé simple, avec pourtant ci et là, des retours brusques au présent, d'où une narration intercalée, comme par exemple:

> Et il se mit à dire la prière des morts. D'une voix plus rauque, plus mesurée que de coutume.
> Maintenant je sais: j'aurais dû y déceler un présage. (90).

Les deux premières phrases au passé simple sont incluses dans les souvenirs d'Azriel, récit classique. Mais la phrase suivante ramène

le lecteur au présent de la narration. Il faut noter l'adverbe: "maintenant" qui ramène le récit au présent -Azriel raconte une histoire au jeune homme et en même temps la commente, récit intercalé. La première partie, -tout comme elle semblait entremêler les voix narratives- entremêle les temps narratifs. "Je ne parlerai pas, dit le vieillard." (9): récit simultané. "Il était une fois..." (9): récit ultérieur. "Voilà tout ce que j'ai réussi à découvrir..." (10): récit simultané. "Je ne la connaîtrai que par la voix du dernier de ses survivants." (11): récit antérieur. "Il s'appelle Azriel et il est fou." (11): récit simultané. "Le vieillard et l'enfant" est construite de la façon suivante: le temps prédominant est simultané, mais il s'intercale entre des récits ultérieurs ou antérieurs. Le récit valse autour de ces différentes temporalités narratives pour produire ainsi un effet de confusion qui s'explique, une fois de plus, par la visée de l'auteur qui cherche à insuffler dans l'esprit du lecteur, une conscience aigüe des problèmes qui le préoccupent. S'agit-il du pogrom, s'agit-il d'un événement plus récent, l'Holocauste, sommes-nous au début de ce siècle ou au contraire, à la fin du vingtième siècle?

Rappelons qu'Azriel est à la fois survivant du pogrom et de l'Holocauste et que son interlocuteur est né bien après la Shoah mais a grandi dans une famille de rescapés.

La confusion des temps narratifs qui entraîne la confusion voulue par le conteur quant à l'événement dont il est question est très symptomatique du désir de Wiesel d'accentuer l'acuité des

problèmes qu'il présente. En confondant les temps, il semble vouloir signifier que quel que soit l'événement dont on parle, les conséquences morales sont semblables et tout aussi importantes à considérer.

Les premières pages du Testament d'un poète juif assassiné reprennent quelque peu, ce balancement des temps de la narration: "J'ai rencontré Grisha... un après-midi de juillet 1972..." (9): récit ultérieur. "Je me suis souvent rendu à Lod..." (9): récit ultérieur. "Dans la mêlée, il m'arrive de discerner..." (9): récit simultané. "Dans une heure peut-être, dès que le premier couple sera soudé..." (9): récit antérieur. Le roman en son entier est semblable à cette introduction: "Je n'ai jamais ri de ma vie..." (15): récit simultané. "Il ira chercher sa mère à Lod et il la ramènera chez lui." (17): récit antérieur. "Grisha avait appris à se faire comprendre..." (17): récit ultérieur. Les raisons pour lesquelles ces temps narratifs s'alternent sont les mêmes que pour le récit précédent: confusion des thèmes abordés, des situations présentes ou passées à comprendre et à élucider.

Malgré le piège narratif dont il a été fait mention plus tôt, Le Cinquième Fils suit les mêmes règles que les romans précédents, régi par les mêmes exigences. Les temporalités narratives s'entrechoquent pour entretenir le doute quant à l'identité historique de l'événement en question: le ghetto pendant la guerre ou la situation présente. "Était-ce l'aube ou le crépuscule?" (13): récit ultérieur. "Je sais: ce que je dis de mon père vous déroute..." (15): récit

simultané. "Un jour, beaucoup plus tard..." (17): récit antérieur. "Car il a l'art de vous quitter..." (17): récit simultané.

Pareillement au Serment de Kolvillàg et au Testament, les récits simultanés du Cinquième Fils s'intercalent entre les différents instants narratifs, et basculent du passé au présent, avec des intervalles prédictifs et rappellent ainsi soit l'époque concentrationnaire soit l'actualité de la narration.

e) Les Temps du récit.

Christian Metz, dans ses Essais sur la signification au cinéma, explique que "le récit est une séquence deux fois temporelle...: il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)".[23] Autrement dit, il y a deux vitesses perceptibles à l'intérieur d'un texte: la vitesse de l'histoire proprement dite (combien de temps a duré cet événement) et la vitesse à laquelle le narrateur raconte ce même événement.

Les trois romans présentent la même caractéristique: le récit se déroule en l'espace d'une journée ou d'une nuit, appliquant ainsi à la fois, l'une des trois règles fondamentales du théâtre classique -la durée de l'action ne doit pas dépasser vingt-quatre heures- et le mode du conte de fées dont l'histoire est racontée en un laps de temps très limité. Dans Le Serment de Kolvillàg, le récit commence dans l'après-midi: "Je l'ai rencontré un aprés-midi d'automne. Le soleil se couchait, rouge et violent." et se termine sur ces mots: "L'aube se lève, tu dois partir, dit le vieillard." Le roman se déroule en moins de 12 heures. Dans Le Testament d'un poète juif assassiné, "Grisha, dans sa chambre à Jérusalem, dispose d'une nuit pour se préparer" puisque "l'avion de Vienne doit arriver demain, tard dans la matinée" et conclut sur ces mots: "Ta mère, dit Yoav. Ta mère n'arrivera pas aujourd'hui." Le récit se déroule en une nuit. Dans Le Cinquième Fils, le récit débute par une ambiguïté: "Était-ce l'aube ou le crépuscule?"; le narrateur attend le train qui le conduit à Graustadt. A la fin du récit, le narrateur arrive à Graustadt (le voyage a duré deux à trois heures), rend visite à

l'Ange de la Mort et l'entretien dure un peu plus de deux heures: "Je jetai un coup d'oeil sur ma montre: deux heures s'étaient écoulées depuis mon apparition dans son bureau." Le narrateur a donc passé soit la nuit soit la journée à raconter son histoire.

Les durées ne sont donc nullement isochrones, c'est à dire que les deux vitesses que nous avions mentionnées, ne sont pas égales: les narrateurs passent une nuit (plus ou moins) à raconter une histoire qui, elle s'étale sur plusieurs années.

Si le dialogue entre le vieillard et le jeune homme se déroule en une nuit, les événements que raconte le vieillard s'étendent sur 65 ans approximativement. En effet, au commencement, il annonce "J'ai quatre fois ton âge", soit 80 ans et au début de la seconde partie, il dit "J'avais 16 ans": 65 années sont racontées en une nuit et en 250 pages, dont 150 relatent le pogrom, soit moins d'une semaine. Grisha raconte son histoire et lit le testament de son père en une nuit, en Juillet 72. Mais le testament proprement dit de Paltiel Kossover s'étend de 1910 à 1952, soit 42 ans étalés sur 220 pages. Parallèlement Grisha nous conte ses péripéties: de 1949, date de sa naissance à 1972, soit 23 ans, sur 70 pages. Deux récits s'entremêlent dans Le Cinquième Fils: celui du fils-narrateur, né en 1949 et qui raconte son histoire jusqu'en 1983, soit 34 ans, en 150 pages; et le récit des événements de Davarowsk, en 1944-45, qui durent quelques semaines et qui s'étalent sur moins de 100 pages.

Ces récits anisochrones reproduisent les structures des contes

de fées en général, des contes hassidiques en particulier. On y retrouve les modalités temporelles caractéristiques des contes: un narrateur raconte en une nuit, des événements s'étalant sur plusieurs jours, semaines ou années, et fait ainsi ressortir l'urgence des faits narrés. En effet -et Genette ne le mentionne jamais-, les vitesses inégales des récits ont un impact sur le lecteur: un sentiment d'oppression apparaît, en ce sens qu'il reçoit en un laps de temps déterminé, des informations qui se sont déroulées à un rythme plus lent que celui de la narration. D'où l'impression d'urgence qui se dégage des "contes": raconter rapidement l'histoire pour que sa signification ou que le sens que le conteur lui donne, ne s'évanouisse pas. A travers l'urgence narratologique, il y a une urgence intrinsèque morale qu'il faut dire. Azriel raconte au jeune homme, en une nuit, le pogrom (avant, pendant et après) et ses années d'errance: urgence, car le jeune homme veut se suicider et il faut à tout prix l'en empêcher. La relation de sauvetage matérialise et dramatise l'urgence que comporte tout conte oral. Grisha raconte son histoire et lit le testament de son père, en une nuit, car sa mère arrive le lendemain: urgence, parce qu'il faut qu'il lui explique tout ce qu'elle ne sait pas et pour qu'il y ait ainsi réconciliation entre la mère et le fils. Le jeune Tamiroff raconte en une nuit, toutes les raisons qui l'ont poussé à prendre le train pour aller tuer Richard Lander: urgence parce qu'un meurtre s'apprête.

De plus, les trois narrateurs s'adressent à un "tu" qui est perçu, non seulement comme un interlocuteur au sein même de la

fiction, mais qui peut aussi être perçu comme un "tu" -lecteur. Ce dernier, invité à participer ainsi à l'histoire, prend sur lui l'urgence exprimée par le narrateur. Par ailleurs, le conteur requiert du lecteur une compréhension tacite des ellipses temporelles. C'est à ce dernier qu'il revient de se projetter mentalement à "quelques années plus tard". Ce que dit Jonathan Culler du poème, dans Structuralist Poetics, peut fort bien s'appliquer au roman: "To interpret the poem, [...], is to assume a totality and then to make sense of gaps, either by exploring ways in which they might be filled in or by giving them meaning as gaps."[24] La participation du lecteur, que Gérard Genette écarte, est nécessaire pour comprendre les fonctions des récits anisochrones.

f) L'ordre temporel des récits.

Gérard Genette définit ainsi, l'ordre temporel du récit: "Étudier l'ordre temporel d'un récit" dit-il, "c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect".[25] On remarque manifestement, dans les récits de Wiesel, un ordre narratif différent de celui du récit:

Le Serment de Kolvillàg

"Voilà tout ce que j'ai réussi à découvrir comme données de base sur cette ville au destin dérobé et tragique." (11): Analepse.[26] "Je ne la connaîtrai que par la voix du dernier de ses survivants." (11): Prolepse.[27] "Ainsi mon expérience de Kolvillàg, c'est à lui que je la dois." (11): Analepse.

La première partie du roman entremêle ces anachronies du récit qui ainsi, passe du futur de la narration à son passé, sans transition. On remarquera pourtant que les analepses se retrouvent dans la narration du jeune homme et que les prolepses caractérisent le récit du vieillard. On peut alors tirer des conclusions quant aux fonctions de ces anachronies: d'une part, le lecteur apprend que le jeune homme ne se suicidera pas, qu'après sa rencontre avec Azriel, il s'efforcera d'en savoir plus sur Kolvillàg et les événements qui lui ont été racontés; d'autre part, il sait d'avance, grâce aux prolepses, que le vieillard parlera, qu'il racontera Kolvillàg: son

refus de parler ne durera pas. Ces anachronies permettent donc au lecteur de situer les personnages et les événements dans leur ordre originel, donc de se situer dans le texte et de plus, de se faire une idée de la conclusion du récit. En lisant les passages cités en exemple, le lecteur sait que le jeune homme survivra et que le vieillard racontera les "scènes d'apocalypse", connaissance qui soulagera quelque peu la tension issue comme nous l'avions vu tantôt des récits anisochrones.

Le Testament d'un poète juif assassiné

> "Je n'ai jamais ri de ma vie, [...]. Puis un poète pas comme les autres, un Juif fou, fit irruption dans ma vie et la changea en me racontant la sienne..." (15).

Il s'agit ici, d'une prolepse implicite, parce que les points de suspension qui concluent le passage permettent au lecteur qui a lu le roman, de comprendre que le veilleur va rire. Il y a donc intrusion d'un événement ultérieur à ce moment là du récit.

> "Tournant les pages, il entend la voix rauque et saccadée, à nulle autre pareille, de Viktor Zupanev qui lui transmet l'histoire du poète juif assassiné, au loin." (15). Analepse.

Le Cinquième Fils

> "Comme le jour où j'avais suivi Lisa en 'voyage'" (13): Analepse.

> "C'est son histoire, pourtant qui m'a mené ici, dans ce train qui semble reculer au lieu d'avancer. L'histoire d'un homme qui a survécu par hasard et qui, par hasard, a retrouvé sa femme au destin défiguré." (13).

Il s'agit ici aussi d'une prolepse implicite, parce qu'à ce moment du récit, qui correspond aux premières pages du roman, on ne sait rien de l'intrigue et qu'avec ces phrases, l'auteur nous annonce

d'avance que le père a vécu quelque chose de terrible et que sa femme a connu des épreuves qui l'ont marquée à jamais.

Les fonctions de ces anachronies dans ces deux romans sont semblables à celles du précédent roman: amoindrir la tension qu'éprouve le lecteur à l'annonce d'horribles événements en lui faisant savoir que tout d'abord, on va lui raconter l'histoire en détails et qu'ensuite, l'histoire se terminera sur un ton moins sombre. Par ailleurs, cet entremêlement d'ordres temporels de la narration, du récit et de l'histoire recoupe en quelque sorte celui des voix narratives, pour les raisons que nous avions évoquées auparavant, à savoir, passer d'un événement antérieur à un événement présent, d'un cadre spatio-temporel donné à un autre, afin de garder à l'esprit l'importance du message wiesélien. Elie Wiesel s'efforce de traduire, pour son lecteur, non seulement l'événement de la Shoah, en Europe de l'Est, lors de la Seconde Guerre Mondiale mais aussi la mémoire présente de l'Holocauste, que l'on vive en Europe, en Israël, en U.R.S.S. ou aux États-Unis.[28] Il y a donc un balancement incessant entre l'événement et la mémoire de l'événement, exprimé dans ces balancements temporels (d'ordre et de durée) et ces mêmes balancements d'instances narratives.

Deux critiques peuvent être adressées au "Discours du récit" de Genette: d'une part, toutes les catégories qu'il établit ne tiennent nullement compte de la participation du lecteur à la lecture d'un texte: il distingue plusieurs modes temporels et plusieurs possibilités d'instances narratives mais n'explique pas leurs valeurs et leurs fonctions pour le narrataire (qu'il s'agisse d'un interlocuteur au sein du récit ou qu'il s'agisse tout simplement du lecteur). Or nous avons vu que toutes les nuances temporelles ou narratives dans les romans d'Elie Wiesel jouent un rôle prédominant dans la lecture de ces textes. Elles produisent un effet de tension, d'oppression ou de soulagement selon leurs dispositions et leur agencement. De plus, abstraction faite du lecteur, elles ont une fonction assignée par l'auteur: ce n'est certes pas par hasard, que l'auteur joue avec les variations temporelles ou essaie de confondre les voix narratives: son mode d'écriture est étroitement lié aux thèmes qu'il se propose de développer. Elie Wiesel ne cherche pas uniquement à nous faire partager la tragédie concentrationnaire mais aussi à nous faire réfléchir sur son sens et sa portée à une époque plus actuelle, et pour cela joue avec le Temps du récit et celui de la narration et s'efforce de confondre les voix du passé et celles du présent.

D'autre part, Gérard Genette ne se penche nullement sur les personnages, leur psychologie, la façon dont ils sont introduits dans le texte, leur évolution, leur participation à l'action. Cette critique s'adresse aussi à Elie Wiesel qui nous présente très vaguement ses personnages: nous ne savons rien de leur apparence physique, de leur âge, formation, intérêts etc..., ce n'est qu'après

un déchiffrement minutieux de la narration et du récit que nous sommes en mesure d'imaginer les personnages. Mais le personnage et sa psychologie n'est pas la préoccupation immédiate de l'auteur: il s'efforce avant tout de raconter des événements. Ici, se situe le problème, car enfin ces événements, aussi terribles qu'ils soient, ont des effets variables sur les personnages qui les vivent de façons différentes. Ils ne prennent de valeur qu'inscrits dans la chair et l'esprit d'un être humain.

Mais nous avions déjà mentionné cette faiblesse de l'auteur, lors de notre introduction.

Nous avons tenté de démontrer les structures narratives dans les romans d'Elie Wiesel, non seulement en les présentant mais aussi en tâchant d'expliquer leurs fonctions et valeurs, qui recoupent les fonctions et valeurs de la tradition littéraire hassidique dont l'auteur est issu.

Après l'étude des procédés techniques utilisés par l'auteur, nécessaire pour une compréhension aisée de la lecture de ses romans, il s'agit maintenant d'aborder la problèmatique thématique que l'écrivain soulève dans ses romans.

ANNEXE

Structures générales des romans

a) Le Serment de Kolvillàg.

Ce roman est divisé en trois parties:

I. Le vieillard et l'enfant;
II. L'enfant et le fou;
III. Le fou et le livre.

On peut déjà noter que les titres se chevauchent (vieillard < enfant < fou < livre), et présentent, en apparence trois voix: en apparence seulement puisque l'enfant de la première partie n'est pas celui de la seconde et le fou de la deuxième partie n'est pas celui de la troisième. De dimension très inégales -77 pages; 132 pages; 30 pages-, les trois parties se divisent chacune en sections qui ne comportent aucun titre. Chaque section, se subdivise à son tour en paragraphes que l'on distingue par leurs caractères d'imprimerie -caractère gras ou en italiques:

I. Le vieillard et l'enfant: 14 sections.

Section 1:	4 paragraphes en caractères gras (31 lignes, 4 lignes, 73 lignes et 6 pages) 3 paragraphes en caractères italiques (56 lignes, 6 lignes et 4 lignes)
Section 2:	caractères italiques (3 pages)
Section 3:	caractères gras (2 pages)
Section 4:	caractères italiques (1 page)
Section 5:	caractères gras (1 page et demie)
Section 6:	caractères gras (18 pages)
Section 7:	1 paragraphe en caractères gras (8 pages) 1 paragraphe en italiques (9 lignes)
Section 8:	caractères gras (2 pages)
Section 9:	caractères italiques (2 pages)

Section 10: caractères gras (17 pages et demie)

Section 11: caractères italiques (3 pages)

Section 12: caractères gras (5 pages)

Section 13: caractères italiques (15 pages)

Section 14: caractères gras (1 page et demie)

II. L'enfant et le fou: 1 section en caractères gras

III. Le fou et le livre: 4 sections.

Sections 1, 2 et 3: caractères gras

Section 4: caractères italiques

La première partie apparaît comme la plus complexe, par ses incessants utilisations des différentes typographies et nous verrons, qu'elles correspondent à de multiples voix et à de nombreux modes temporels.

b) Le Testament d'un poète juif assassiné.

La structure de ce roman est toute aussi complexe que celle du précédent et se distingue comme celui-ci, par sa typographie. Divisé en 19 sections, le roman renvoie soit au Testament proprement dit de Paltiel Kossover, soit à ses poèmes, soit encore à l'histoire de Grisha, le fils du poète.

Section 1: 5 pages et demie en caractères gras

Section 2: 13 pages: 2 paragraphes, 14 lignes en italiques, le reste en caractères gras

Section 3: Le testament: 13 pages en caractères gras

Section 4: 5 pages: 2 paragraphes, 4 pages et demie en caractères gras 18 lignes en italiques

Section 6:	6 pages en caractères gras
Section 7:	Le testament: 11 pages et demie en caractères gras
Section 8:	8 pages: 2 paragraphes, 16 lignes en italiques, le reste en caractères gras
Section 9:	Le testament: 13 pages en caractères gras
Section 10:	7 pages et demie en caractères gras
Section 11:	Le testament: 15 pages et demie en caractères gras
Section 12:	Poèmes: 2 pages et demie, 1 page et demie d'"histoire" en caractères gras
Section 13:	Le testament: 39 pages et demie en caractères gras
Section 14:	12 pages: 3 paragraphes, 2 en italiques (4 et 6 pages), 1 en gras (2 pages)
Section 15:	Le testament: 67 pages en caractères gras
Section 16:	Poèmes: 2 pages
Section 17:	7 pages en caractères gras
Section 18:	Le testament: 25 pages en caractères gras.
Section 19:	7 pages et demie en italiques

Tout comme dans Le Serment de Kollvillàg, la typographie est essentielle parce qu'elle renvoie aux multiples narrateurs et aux cadres spatio-temporels sans cesse bouleversés.

c) Le Cinquième Fils.

Ce roman ne s'écarte pas des parallèles tirés des deux précédents romans. Passant d'un caractère typographique à l'autre -pour des raisons plus claires-, le roman se divise en 23 sections qui ne comportent aucun titre. Les caractères en italiques sont uniquement associés aux lettres envoyées par Reuven Tamiroff à son fils mort.

Section 1:	Lettres de Reuven Tamiroff: 4 pages en italiques
Section 2:	10 pages en caractères gras
Section 3:	8 pages et demie en caractères gras
Section 4:	6 pages en caractères gras
Section 5:	Lettres de Reuven Tamiroff: 2 pages en italiques
Section 6:	16 pages en caractères gras
Section 7:	12 pages et demie en caractères gras
Section 8:	12 pages et demie en caractères gras
Section 9:	4 pages et demie en caractères gras
Section 10:	18 pages en caractères gras
Section 11:	15 pages en caractères gras
Section 12:	Lettres: 2 pages en italiques
Section 13:	16 pages en caractères gras
Section 14:	6 pages et demie en caractères gras
Section 15:	2 pages et demie en caractères gras
Section 16:	5 pages et demie en caractères gras
Section 17:	Lettres: 3 pages en italiques; 1 page et demie d'"histoire" en caractères gras, 1 lettre; 2 pages en italiques, 9 pages d'"histoire" en caractères gras
Section 18:	Lettres à Ariel: 6 pages en italiques
Section 19:	10 pages en caractères gras
Section 20:	13 pages en caractères gras
Section 21:	4 pages et demie en caractères gras
Section 22:	Journal d'Ariel: 12 pages en caractères gras
Section 23:	4 pages en caractères gras

A l'opposé des deux autres romans, le bouleversement de la typographie ne renvoie pas tant aux voix (marqués plus nettement par le contraste lettres/non-lettres) qu'aux structures spatiales: Europe/Amérique ou temporelles: la Seconde Guerre Mondiale/le présent de la narration.

NOTES

Chapitre II

[1]Against Silence, the Voice and Vision of Elie Wiesel. Edited by Irving Abrahamson. New York: Holocaust Library, 1985, vol. 3, 283.

[2]Son père avait une formation talmudique.

[3]Célébration hassidique, Portraits et légendes. Paris: Le Seuil, coll. "Points-sagesse", 1972.

[4]Contre la mélancolie, Célébration hassidique II. Paris: Le Seuil, 1981.

[5]Voir chapitre I.

[6]Les femmes, à l'époque n'étudiaient pas l'hébreu mais lisaient le yiddish.

[7]Howard Schwartz. Gates to the New City. New York: Avon Books, 1983, 31.

[8]Yaffa Eliach. Hasidic Tales of the Holocaust. New York: Avon Books, 1982, 16.

[9]Hasidic Tales of the Holocaust, 17.

[10]Hasidic Tales of the Holocaust, 20.

[11]Cour hassidique à New-York.

[12]Les Portes de la Forêt. Paris: Le Seuil, Coll. "Points-roman", 1964, 209-10.

[13]Gérard Genette. Figures III. Paris: Le Seuil, 1972.

[14]Figures III, 72.

[15]Figures III, 74.

[16]Jerome R. Mintz a passé plusieurs années, dans les différentes cours hassidiques de New-York, à interroger les hassidim et à enregistrer les contes transmis de génération en génération. Il les a recueillis dans un ouvrage intitulé Legends of the Hasidim, An Introduction to Hasidic Culture and Oral Tradition in the New World. Regroupés selon des thèmes et des époques spécifiques, ces contes nous permettent de mieux comprendre l'étendue de l'héritage d'Elie Wiesel. Jerome R. Mintz. Legends of the Hasidim, an Introduction to Hassidic Culture and Oral Tradition in the New World. Chicago and London: University of Chicago Press, 1968.

[17]Figures III, 226.

[18]On ne saura que bien plus tard que le fou est Moshe, qu'Azriel invoque.

[19]Les Juifs du silence, Paris: Le Seuil, 1966.

[20]Nous reviendrons, sur le problème du témoignage, au chapitre V

[21]Figures III, 229.

[22]Figures III, 77.

[23]Jonathan Culler. Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London: Routledge and Kegan Paul, 1975, 171.

[24]Figures III, 78-9.

[25]Analepse: toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. Figures III, 82.

[26]Prolepse: toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur. Figures III, 82.

[27]On discutera "événement et mémoire de l'événement" plus en détails, au chapitre V.

Chapitre III: Le Silence et la Dialectique de la Parole.

Le couple Silence-Parole constitue un thème majeur dans Le Silence de Kolvillàg, aussi bien que dans Le Testament d'un poète juif assassiné et dans Le Cinquième Fils. Véritable fil d'Ariane, il s'articule dialectiquement à l'intérieur de chaque roman et en organise la matière.

a) Le Serment de Kolvillàg.

Dès les premières pages, Le Serment de Kolvillàg se place sous le signe du silence:

> Je ne parlerai pas, dit le vieillard. Ce que j'ai à dire, je ne tiens pas à le dire. Ni à toi ni à personne. Ni maintenant ni demain. Il n'y a plus de demain. (9-10).

On peut d'ores et déjà, noter un parallèle avec un autre roman d'Elie Wiesel: Le Mendiant de Jérusalem. On y retrouve, en effet, le même refus catégorique:

> Je me dis que si je souffre assez, quelqu'un viendra. Peut-être Katriel. Ne me demandez pas qui c'est, je ne vous le dirai pas. Je n'en ai pas le droit. (34).

Le silence apparaît -dans les deux cas- comme le résultat d'un choix délibéré, mais dont les raisons demeurent inconnues. Les phrases du vieillard -courtes, hachées, elliptiques- traduisent une détermination qui décourage le dialogue, coupe court aux questions. De multiples négations la généralisent: elle est indépendante des contingences de la communication, ne privilégie aucun interlocuteur, ni aucun moment. Progressivement, Azriel lâchera des bribes d'information qui permettront au jeune homme, ainsi qu'au lecteur, de comprendre l'objet de ce silence.

Le fait que le vieillard et Azriel ne font qu'un seul et même personnage n'est d'ailleurs pas indiqué, lui non plus, d'entrée de jeu. Le début du roman se compose de plusieurs narrations appartenant à des cadres spatio-temporels différents. Elles s'entrecoupent et se relancent, sans qu'on puisse les attribuer chacune à une instance narrative précise. Au récit composé de quelques phrases imprimées en caractères gras, qui ouvre le roman, fait suite un autre récit, en italiques: "Il etait une fois, il y a longtemps, une petite ville au passé mystérieux, tache noire sous un ciel pourpre, qui s'appelait Kolvillàg en hongrois, Klausberg en allemand, Virgirsk en russe." (Le Serment, 9). On se demande si la voix a changé, et les éclaircissementss apportés en conclusion, à l'historique de la ville, ne tranchent pas la question:

> Voilà tout ce que j'ai réussi à découvrir comme données de base sur cette ville au destin dérobé et tragique. Je ne la connaîtrai que par la voix du dernier de ses survivants. Il s'appelle Azriel et il est fou. (10).

Qui est Azriel, et qui est ce "je" qui se promet de l'écouter? Le roman se poursuit ainsi, lacunaire, porté d'un vide à l'autre par les trois voix qui s'entrecroisent ou se confondent: la voix du vieillard, celle du "je" de la narration/conte de fées ("il etait une fois...") et la voix qui écrit: "Je ne parlerai pas, dit le vieillard", autrement dit, celle du narrateur.[1]

L'objet de ce silence demeure lui aussi caché:

> Kolvillàg, ça ne se raconte pas. (11).

Le silence qu'a choisi le vieillard a un objet précis, aussi mystérieux que les raisons de ce choix. L'étymologie du toponyme

inventé par l'auteur[2], signale déjà ce que l'on ne cessera de découvrir par la suite. Kolvillàg n'est pas une réalité géographique, mais un symbole, l'archétype des innombrables communautés ayant vécu, à un moment ou l'autre de leur histoire, des tragédies semblables à celle qui se situe dans cet endroit imaginaire. Le village n'est que la reproduction microcosmique d'une Histoire sur plus grande échelle - Histoire tragique et indicible, comme nous l'apprennent la narration/conte de fées et le récit du vieillard.

Dans l'historique tracé par ce "je" anonyme, la tragédie se fait jour:

> Au cinquième jour du mois de Heshvan, en l'an 5406, la horde enragée fit irruption dans la sainte communauté de Virgirsk. Tous les enfants d'Israël, les trois Juges en tête, furent rassemblés sur la place de la foire, face à l'église. Et là, sous les yeux amusés de la populace, ils choisirent la mort plutôt que le reniement. A la tombée du jour, il y eut cent cadavres sur la place ensanglantée, et personne pour les enterrer. (10).

Le récit du vieillard est différent, en ce sens qu'il ne raconte aucun événement précis, ne donne ni faits ni dates, mais evoque seulement une horreur indistincte:

> Ne me demande pas comment c'est arrivé, je n'ai pas le droit de le dévoiler. J'ai promis, j'ai juré... D'ailleurs, qu'importe qui je suis. Ce que j'ai vu, nul ne le verra; ce que je tairai, jamais tu ne l'entendras... Scènes d'apocalypse, cauchemars issus du sommeil des cadavres, j'aimerai pouvoir les décrire, j'aimerai tout raconter... Si les mots se plient parfois à ma volonté, le silence lui ne m'est plus soumis: je lui appartiens. Il se veut plus puissant que la parole, car il tire sa force et son secret d'un univers déchaîné dans la démence et condamné par son passé meurtri et meurtrier. (12).

L'événement, suggéré plutôt que décrit -(il faut remarquer l'impact du style allusif qui exacerbe la curiosité du jeune homme, ainsi que celle du lecteur)- recoupe, sans qu'on s'en aperçoive tout de suite, l'historique de la ville. C'est l'époque où se multiplient, en Europe Centrale, les pogroms. Le déchaînement de violence meurtrière auquel fait allusion le discours du vieillard se trouve ainsi indirectement daté et par là même désigné comme massacre d'une communauté juive.[3]

Le silence d'Azriel, né d'un engagement, aspire à transcender et à exorciser un discours: "Il se veut plus puissant que la parole." Il s'impose pourtant comme à regret: "J'aimerai pouvoir les décrire, j'aimerai tout raconter." La décision catégorique de ne pas parler se nuance d'une ébauche de souhait: tentation de rompre le mutisme, nostalgie de l'éloquence. Mais que dire et que raconter? Paradoxalement, le dialogue/monologue qui suit ce passage n'est plus replié sur le silence mais se tourne lentement vers une narration, donc vers la parole:

> Ce que j'ai vu à Kolvillàg, pas seulement durant sa dernière nuit, c'était l'éruption de la violence, la maîtrise de la démence et cela au sens absolu: comme si l'absolu s'était déréglé. Comme si le créateur, dans un accès de rage joyeuse et destructrice, avait accordé pleins pouvoirs à ses créatures, des plus grandes aux plus insignifiantes... et ses créatures, rendues folles par leur poids de divinité, se ressemblaient tout à coup par leur passion haineuse et vengeresse les poussant vers la bêtise et le néant. (18).

Le discours s'oriente vers la description d'un événement que l'on devine terrifiant. Le vocabulaire vague du début du roman se fait plus précis, nomme les choses et les concepts, au lieu de les suggérer: on passe de "ce que j'ai vu, nul ne le verra" à "ce que j'ai vu [...] c'était l'éruption de la violence." D'autre part, on

perçoit une évolution grammaticale; les négations de la première page ("je ne parlerai pas") font place aux affirmations rhétoriques ("ce que j'ai vu..., c'était..."). Il faut noter la succession et la densité des noms qualifiant l'horreur: "violence, démence, rage, destruction, folie, passion, haine, vengeance, bêtise et néant." Cette suite de qualificatifs -assombrissant l'atmosphère- accroît la tension romanesque. Par ailleurs, de plus en plus pressantes, les allusions à la tragédie accroissent la tension morale chez le lecteur qui demeure dans l'ignorance mais qui éprouve un malaise grandissant à la lecture de ce passage.

Ce n'est qu'à la fin de la seconde partie du roman que l'objet du silence est expliqué, lors du discours de Moshe. Au sein de la communauté de Kolvillàg, ce personnage représente à la fois le fou et le sage.

Alors que la première partie du roman, "Le vieillard et l'enfant", était consacrée au refus d'Azriel de parler et à ses efforts pour empêcher le jeune homme de se donner la mort, -comme nous le verrons au chapitre cinq-, la seconde partie "L'enfant et le fou", retrace les événements dont il était question auparavant, à mots couverts. Azriel est adolescent et passe le plus clair de son temps à étudier les livres saints avec Moshe dont il est le disciple. On ne peut s'empêcher ici, de penser à l'adolescence du jeune Wiesel qui lui aussi, se consacrait à l'étude de la Torah et du Talmud, aidé en cela de son mentor, Moché, personnage que l'on retrouve dans <u>La Nuit</u>.

Un adolescent chrétien, Yancsi, est porté disparu et on accuse les Juifs de l'avoir tué. La tension monte, dans ce village autrefois paisible, et rapidement, on parle de représailles. La communauté juive se réunit, c'est alors que Moshe intervient. Resté jusque-là dans l'ombre, parce qu'il étonne et effraie -on le croit fou-, ce personnage se révèle être le sauveur, l'homme-miracle. Lorsqu'il présente son discours, la communauté sait que le temps presse, le pogrom est imminent, il faut rapidement trouver une solution, non pour éviter le massacre qui est inévitable mais pour trouver la force de l'affronter. Moshe fournira cette force.

Il est à l'opposé de Moïse; cependant il change comme lui, le cours de l'histoire, à une échelle plus restreinte. Il faut remarquer les avatars onomastiques derrière lesquels on trouve le même radical.[4]

Dans Célébration biblique, dans l'essai qu'il consacre au prophète juif, Elie Wiesel écrit:

> Moïse, le héros le plus solitaire et le plus puissant de l'histoire biblique. [...] Moïse, l'homme qui, à lui seul, changea le cours de l'histoire; son apparition marqua une ligne de démarcation, un tournant décisif: après lui, rien ne fut comme auparavant.[5]

On reconnaît le portrait de Moshe. Solitaire et puissant parce que fou[6], ce personnage impose le voeu de silence à toute la communauté de Kolvillàg et modifie par là-même, le cours naturel des événements du village. Moshe bouleverse l'ordre des choses et installe une rupture qui sépare deux mondes: l'un où l'on raconte, l'autre où l'on se tait. L'un appartient à Moïse, Moshe préside à

l'autre. Chacun, à sa manière, façonne la destinée de ses frères et écrit une nouvelle page dans le grand livre de l'Histoire. "Après [eux], rien ne fut comme auparavant."

Mais alors que Moïse obéit aux lois divines et essaie de faire régner l'ordre, Moshe se révolte contre la loi et sème en apparence le désordre en adjurant les villageois de briser la routine des traditions. Une autre comparaison peut s'établir avec le Moché de La Nuit. Revenu à Sighet, après s'être échappé d'un convoi de déportés:

> Il raconta son histoire et celle de ses compagnons. Le train des déportés avait passé la frontière hongroise et, en territoire polonais, avait été pris en charge par la Gestapo. [...] Il avait changé, Moché. Ses yeux ne reflétaient plus la joie. Il ne chantait plus. Il ne me parlait plus de Dieu ou de Kabbale, mais seulement de ce qu'il avait vu. Les gens refusaient non seulement de croire à ses histoires mais encore de les écouter. [...] "Juifs, écoutez-moi. C'est tout ce que je vous demande. Pas d'argent, pas de pitié. Mais que vous m'ecoutiez, criait-il dans la synagogue, entre la prière du crépuscule et celle du soir.
> Moi-même, je ne le croyais pas. (20-1).

Le contraste est frappant: alors que Moché parle et n'est écouté ni cru de personne, Moshe engage tous les membres de sa communauté à taire des faits qu'aucun d'eux ne peut plus ignorer.

A cette évolution des personnages, correspond une évolution dans la pensée même de l'auteur. Dans les romans qui précèdent Le Serment de Kolvillàg, on note ce besoin, cette urgence de parler, de raconter l'indicible, l'indescriptible, de témoigner en faveur des survivants, mais surtout au nom de ceux que la mort, a fait taire à jamais. Lors de la publication de ce roman, en 1973, Elie Wiesel traverse une crise profonde. "La barbarie à visage humain" étend sa

toile, l'Holocauste semble n'être plus qu'un souvenir dont aucune leçon n'aurait été retenue. Dans Un Juif, aujourd'hui, il écrit: "...maintenant tout le monde en parle. Trop. Et à la légère. On ne se gêne plus."[7] Dans un autre texte, Paroles d'étranger, dans une lettre adressée "A des amis chrétiens", il écrit: "On se tue en Irlande, on fait la guerre en Iran et Irak, on sème la mort au Liban: on n'a donc rien compris".[8] Ces quelques lignes témoignent de sa consternation à voir qu'une telle tragédie soit en train de se reproduire, sous les yeux d'une humanité indifférente. C'est à ce moment-là qu'il modifie sa méthode: il choisit le silence: ce qui est paradoxal. En effet, comment choisir la voie du silence, tout en dressant à la parole ce monument qu'est le roman?[9]

Moshe a rassemblé la communauté de Kolvillàg et il commence par retracer l'histoire du témoignage juif dont il accentue les vertus et les faiblesses. Devant ses frères, il tient ce discours:

> Les hommes n'ont qu'une histoire à raconter, quoiqu'ils la rapportent de mille façons: tortures, persécutions, chasses à l'homme, meurtres rituels, terreur collective, cela fait des siècles que ça dure, des siècles que des deux côtés, les participants jouent les mêmes rôles -et au lieu de parler, Dieu écoute, au lieu d'intervenir, de trancher, il attend et ne juge qu'après. [...] C'est qu'il y a toujours un conteur, un survivant, un témoin pour raviver le passé et ressusciter le meurtre sinon les morts. [...] Eh! oui, des siècles que ça dure: on nous tue et nous racontons comment, on nous pille et nous décrivons comment, on nous humilie, on nous opprime, on nous expulse de la société et de l'histoire et nous disons comment. On nous interdit une place au soleil, le droit de rire et de chanter ou même de pleurer, et nous en faisons une histoire, une légende destinée aux hommes de bonnes volonté, aux esprits en quête de foi et de fraternité, aux hommes de coeur. Plus on nous hait et plus nous clamons notre amour de l'homme, plus on nous ridiculise et plus nous hurlons notre attachement à l'histoire. L'ennemi peut tout faire de nous, mais jamais il ne nous fera taire: c'était là notre devise. Le verbe était notre arme, notre bouclier, le conte notre

> radeau de sauvetage. Le verbe, nous le voulions fort, plus fort que l'ennemi, plus puissant que la mort. Puisqu'il restera quelqu'un pour raconter l'épreuve, c'est que nous l'avons gagnée d'avance. Puisqu'à la fin, il restera quelqu'un pour décrire notre mort, c'est que la mcrt sera vaincue; c'était la notre conviction profonde, inébranlable. Pourtant... (216-7).

Tel Moïse au sommet du Mont Sinaï, Moshe harangue la foule, la fascine, l'hypnotise en lui rappelant le code moral et religieux de ses ancêtres, et la somme de méditer sur la vanité d'un effort si obstinément renouvelé pendant des millénaires, et demeuré toujours sans résultat.

Par souci de clarté, nous ne nous pencherons qu'au chapitre suivant sur le procès que Moshe, animé par la conscience d'un tel échec, intente à Dieu. Considérons ici seulement, la situation immanente qu'il dénonce.

La première partie de son discours s'organise en trois séquences. En un premier temps, Moshe retrace l'histoire des persécutions subies par le peuple d'Israël, tradition tragique qui a marqué et marque encore le peuple élu, il résume 5000 ans de tourments qui débutent avec l'Exode, se poursuivent avec les pogromes et atteignent leur paroxysme à l'époque du gouvernement hitlérien. La menace qui pèse sur Kolvillàg n'est pas l'Holocauste mais l'imminence d'un pogrom.

Ensuite, l'orateur explique comment et pourquoi le survivant s'obstine à témoigner, il retrace le processus qui permet au survivant de passer du stade de victime à celui de témoin.

Établissant ainsi un rapide rappel de l'Histoire, il fait prendre conscience aux villageois, que de nouvelles mesures doivent être envisagées. Tout en conservant le lien établi avec le Passé, Moshe se tourne progressivement vers le Futur. Ce qu'il essaie de souligner devant son auditoire, c'est la pérennité de la parole. Au coeur même de la conscience juive, existe cette urgence de raconter, de témoigner afin que rien ne s'oublie et que personne n'oublie. Les parallèles que trace Moshe sont de poids: en effet, d'un côté, il énumère les persécutions subies par les Juifs ("on nous tue", "on nous pille", "on nous humilie", "on nous opprime", "on nous expulse", "on nous interdit", "on nous hait", "on nous ridiculise") -vocabulaire d'une souffrance certaine- et d'un autre côté, il cite tous les moyens utilisés par les Juifs pour nier en quelque sorte cette succession d'épreuves. Remarquons les verbes: "nous racontons, nous décrivons, nous disons, nous en faisons une histoire, nous clamons, nous hurlons." Ils appartiennent tous au registre de la parole, au témoignage oral ou écrit. On pense au père d'Azriel, scribe de la communauté, qui incarne cette tradition du témoignage. Le père se fait une vocation de conserver la mémoire de son peuple.[10]

En un troisième temps, Moshe conceptualise cette seconde étape: il fait le point sur la fonction de la parole et son fonctionnement au sein de l'histoire juive.

La parole est insuffisante en soi: elle est incapable de recréer le vécu et donc de le transmettre. Elle le trahit,

l'affaiblit et le diminue. La relation que trace Moshe est évidente: une parenté manifeste existe entre le Mal et la Parole. Tant qu'il y aura quelqu'un pour témoigner, tant qu'il y aura un conte ou une histoire qui parviendra aux générations futures, la mémoire de l'horreur passée survivra. Ellen S. Fine écrit à ce propos, dans Legacy of Night: "Moshe claims that the persistence of the Jewish memory robbed the executioner of his final victory...".[11] En l'absence d'une véritable communion, la parole est impuissante à atteindre autrui. Elle devient exhibition, étalage solitaire de soi et s'expose alors à la risée et au mépris. Appelant la compréhension d'autrui, elle en suscite paradoxalement l'incompréhension. Elle s'altère et ce faisant, elle invite le Mal.

Mais quand bien même le meurtre/le mal ne serait pas entier -à cause de la survie de la parole-, il n'en reste pas moins que la parole n'empêche pas la répétition du Passé. Moshe esquisse donc l'historique de la tradition juive qui consiste à vouloir défier le malheur en le racontant. Ce faisant, il dissipe l'illusion selon laquelle en disant le Mal, on l'exorcise.

D'un cas particulier, -la tradition du témoignage-, Moshe glisse vers l'abstraction, la Parole en soi. La parole est dangereuse et pis encore, inutile: dangereuse dans la mesure où elle altère l'événement vécu, puisque comme le souligne Wiesel lui-même, on ne peut pas vraiment dire l'événement, il n'y a pas de mots assez forts ni assez proches des choses à nommer. Le mot ne s'identifie jamais vraiment avec ce qu'il signifie. Il y aura toujours un vide

entre le mot et la réalité qu'il exprime, qu'aucun vocable ne pourra combler. De plus comme tout langage s'expose à autrui, qu'il est en d'autres termes, exhibition, il ne peut que profaner ce qu'il est censé transmettre. Alors qu'elle se doit de nommer et de dire, elle abâtardit les choses qu'elle désigne. De ce fait, elle est irrémédiablement vouée à l'échec.

Le statut de Moshe subit aussi des changements: d'orateur public, il se fait orateur biblique. Le vocabulaire qu'il emploie, prend sa source dans Les Ecritures. Moshe parle de "Verbe", or c'est seulement dans L'Evangile selon Saint-Jean que nous retrouvons ce vocable:[12]

> Au commencement était le Verbe.
> et le Verbe était tourné vers Dieu,
> et le Verbe était Dieu.
> [...] Le Verbe était la vraie lumière qui en
> venant dans le monde, illumine tout homme.
> Il était dans le monde,
> et le monde fut par lui,
> et le monde ne l'a pas reconnu.
> 1-1

On peut aussi se référer à ce que Elie Wiesel écrit dans Signes d'Exode: "Le nom du Messie précéda le Messie. La parole précéda la création elle-même. Grâce à elle, l'être émergea du néant et la lumière se sépara de l'ombre. Avant d'agir, Dieu parla. Le langage introduisit l'homme dans l'histoire, pas inversement."[13] Wiesel, en reprenant la Genèse, affirme que la Parole engendre l'événement. Elle a une force quasi-magique de produire l'Histoire qu'elle dit. On pense à Susan Sontag qui, dans "The Aesthetics of Silence", non seulement présente les différentes fonctions de la parole, mais aussi démontre comment celle-ci peut coincider avec l'événement qu'elle

nomme, voire même l'engendrer: "Speech can enlighten, relieve, confuse, exalt, infect, antagonize, gratify, grieve, stun, animate. While language is regularly used to inspire to action, some verbal statements, either written or oral, are themselves the performing of an action (as in promising, swearing, bequeathing)".[14] Donc d'un côté, la parole provoque des sentiments, des sensations et invite à la réflexion, elle contient l'action, de l'autre, comme l'évoquait tantôt la citation de Wiesel. Parce qu'il y a eu horreur et souffrance, l'instinct de survie du Juif s'est accompagné de mots profanant le malheur. Le gigantesque travail de la mémoire se fonde donc, sur le vocable. Les termes qu'emploie Moshe sont, en ce sens significatifs: "Notre arme, notre bouclier, notre radeau de sauvetage". Ce sont des tournures que l'on attendrait d'un stratège militaire et non d'un "prophète". Grâce à la parole, la survie, la mémoire, le salut semblaient possibles mais manifestement elle a trahi.

La suite du discours de Moshe marque le moment capital du récit, un changement radical de la tradition, le pivot narratif du roman où le lecteur va enfin saisir la nature du silence d'Azriel, ainsi mise à nu:

> ...Pourtant force nous est d'y mettre un terme, reprit-il avec colère. En finir une fois pour toutes. Mémoire et coeur de l'humanité depuis trop longtemps la risée des nations que nos histoires amusent ou agacent, nous allons adopter une loi nouvelle: celle du silence. [...]. Oui, nous allons nous engager sur la voie, encore inexplorée, qui ne mène pas vers l'extérieur, vers l'expression. Nous allons innover, faire ce que nos ancêtres et précurseurs n'ont pas osé ou pu faire; nous allons lancer le défi absolu non par le langage mais par l'abdication de la parole. Frères et compagnons, j'ai tenu à vous exposer mon projet, acceptez-le. Prenez l'unique décision qui s'impose: nous ne témoignerons plus [...].

> Que nos ennemis nous bafouent ou non, nous piétinent ou non, nous mutilent ou non, nous n'en parlerons pas. Que la horde nous écrase ou nous épargne, que la meute nous massacre ou nous humilie, nous n'en dirons rien. [...]. Maudit soit celui qui l'[histoire de notre mort] en sortira, sept fois maudit celui qui la fera connaître! Ainsi la chaîne sera rompue et notre peuple sortira de la nuit. [...]. Que ceux parmi nous qui survivront à l'épreuve en cours s'engagent sur la foi du serment à ne jamais révéler ni par écrit ni par la parole ce que nous allons voir, entendre et endurer avant et pendant notre supplice! Qu'ils ne disent rien de nous, rien de ce que nous disons et redoutons! [...]. Maudit celui qui brisera ce voeu à tout jamais scellé, maudit celui qui le profanera! Ce voeu, ce serment, notre communauté, au nom du peuple d'Israël tout entier les sanctifiera sous le signe du Hérem! (217).

Azriel fait donc partie de cette communauté qui a prêté serment, juré de ne rien dévoiler sous menace de "hérem".[15] Le silence d'Azriel est un silence protecteur. Il protège sa parole pour ne pas renier son serment d'une part, mais d'autre part, il protège la parole de ses frères.

La voie radicale que propose Moshe marque un bouleversement dans l'histoire du témoignage juif. Le silence, dans ce cas ne signifie nullement la simple absence de parole au sens commun du terme, mais il implique une révolte contre les moyens d'actions passées et donc, le rejet d'une illusion millénaire.

Si la parole instaure la répétition, engendre ce qu'elle évoque, la supprimer reviendrait à créer un avenir vierge, incapable de rééditer, faute de l'avoir connu, le mal de jadis.

En proposant une voie nouvelle, le silence, qui devrait permettre d'isoler l'horreur dans le Passé, Moshe cherche à le

contenir et à le contrôler. Il ne s'agit nullement de renier ce passé, mais de le préserver et de le protéger. Fondé sur la conscience de l'échec de la parole, le silence que propose Moshe en est le dépassement dialectique; il englobe et transcende le discours. En refusant ce discours à Autrui, Moshe transforme le silence en défi, car enfin comment témoigner sans raconter, comment faire du silence un discours?

Dans Styles of Radical Will,[16] Susan Sontag définit clairement ce silence qui n'est nullement une absence de parole, mais bien plutôt, une forme différente de dialogue. Elle ecrit: "A genuine emptiness, a pure silence are not feasible -either conceptually or in fact. If only because the artwork exists in a world furnished with many other things, the artist who creates silence or emptiness must produce something dialectical: a full void, an enriching emptiness, a resonating or eloquent silence. Silence remains, inescapably, a form of speech (in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue." Non seulement l'essayiste explique la dialectique du Silence/Parole qui s'établit, -Moshe transcende le discours-, mais encore, formule-t-elle une des fonctions du silence: "a forme of complaint", -Moshe installe le silence comme protestation, puisqu'il s'agit d'une révolte contre l'ordre établi.

On pense ici, à Michaël, le héros du roman qu'Elie Wiesel publia en 1962, La Ville de la Chance.[17] Michaël est en prison et l'officier le somme de parler.[18] L'officier ne cesse de lui poser

des questions, de le forcer à dire quelque chose, le menace de tortures physiques et mentales. Michaël se dit: "Que sa voix s'arrête et il cessera de vivre, [me répétais-je]. Moi c'est le contraire. C'est quand je me tais que je vis; c'est dans le silence que je me définis."[19] Le silence de Michaël est une force qui nargue l'officier. Celui-ci, avec l'instinct du bourreau, sent la force du silence de sa victime et l'attaque. Le silence se fait menace, provocation pour celui à qui il est "adressé". C'est ce qui se passe au sein de la communauté juive de Kolvillàg: en prêtant serment de ne rien raconter, de ne rien dévoiler, elle va se remettre à vivre, dans la mesure où la parole n'altèrera plus la mémoire collective.

Un autre parallèle peut s'établir avec Le Mendiant de Jérusalem. Katriel parle à David,[20] dans un camp militaire, à la veille d'une bataille pour reconquérir la ville sainte:

> J'aime le silence, reprit Katriel. Mais attention: tous les silences ne sont pas purs. Ni féconds. Certains sont stériles, maléfiques (...). Il y a le silence qui précède la création du monde; et celui qui accompagna la révélation sur le Mont Sinaï. Le premier était fait de chaos, de solitude; le second de présence, de fièvre, de plénitude. J'aime le second. J'aime que le silence ait une histoire et qu'il soit transmis par elle."[21]

Le silence dont Katriel se fait le défenseur se rattache au silence imposé par Moshe. Il en a les caractéristiques et les fonctions. Le silence que prône Moshe est un silence qui hurle d'éloquence.

L'alliance qui s'était établie entre Moïse et son peuple, se renouvelle ici, entre Moshe et la communauté de Kolvillàg. Tout

comme le prophète, Moshe cherche passionnément à changer le destin de son peuple; mais alors que Moïse transmet le Verbe, Moshe transmet le Silence. Ellen S. Fine, dans Legacy of Night écrit: "Silence is depicted above all in The Oath as a challenge to tradition, a means of breaking the patterns of the past and confronting the dark burden of history. The pact of silence advocated by Moshe is surely an act of protest... The ceremony terminates with the blowing of the shofar and the invocation of the Kaddish, the prayer of mourning which not only prophesies the death of the town but also suggests the death of an epoch -and perhaps the beginning of another."[22]

Rupture des traditions, le silence s'insère dans un système dialectique qui dépasse le discours et donc, l'expérience vécue, et transcende ce même discours, non pas en l'anéantissant mais en le protégeant.

b) Le Testament d'un poète juif assassiné.

Dans Le Testament d'un poète juif assassiné, le silence est au contraire, introduit progressivement et les personnages principaux n'en sont pas affectés au début du roman. Pourtant, de manière vague et indirecte, le thème est annoncé dès les premières pages:

> Dehors, les groupes d'accueil -parents, amis, correspondants-, cessèrent de bavarder: ils n'étaient plus qu'attente. (9).

Une autre indication est fournie, quelques lignes plus loin:

> Ces hommes et ces femmes, je les avais découverts là-bas, au royaume du silence et de la peur. (9).

A la page 11, un des personnages principaux est présenté:

> Je me renseigne auprès du responsable: qui donc est ce garçon? Il consulte la liste et me répond: "Grisha Kossover... Cas spécial. Il est muet. Malade. Tu vois ce que c'est."

Grisha Kossover est le fils du poète Paltiel Kossover dont on va lire le testament et les poèmes. Le jeune homme a quitté l'Union Soviétique pour Israël où il espère réaliser le rêve de son père assassiné: l'étrange alliance de la foi juive et de l'idéologie communiste. De plus, après la mort de son père, sa mère Raïssa s'est mis en ménage avec le Docteur Mozliak, personnage haïssable et puissant au sein de la bureaucratie soviétique.

Dès le premier chapitre donc, le silence prend les traits du jeune homme, il est personnifié. Non plus choisi, comme dans le cas du vieillard, mais infligé à Grisha, on le prendrait pour une donnée physique qui n'appellerait aucune explication. Pourtant, à la fin du roman, un éclaircissement s'ébauche: Grisha évoque le docteur Mozliak:

> Il m'extirpait des mots, des phrases, des lambeaux de silence: je m'appauvrissais de jour en jour... Alors eut lieu le miracle. Un miracle? un accident peut-être? Un hasard ou un acte conscient? Comment savoir? Je sais seulement que, à un certain moment, me sentant plus traqué que jamais, je serrai les dents avec force, j'écrasais les mâchoires avec violence; je ne les rouvris que pour respirer et promener le bout de ma langue sur mes lèvres desséchées. Soudain, dans un accès de rage, un spasme incontrôlable me fit refermer les mâchoires sur ma langue. Et je la coupai en deux. Je perdis connaissance et depuis ce temps-là, je suis incapable de prononcer une parole. (254).

La nature de ce silence est ambigü. En effet, la première partie tend à prouver que Grisha a délibérément choisi de devenir muet. Il faut noter l'importance croissante des vocables qu'utilise le narrateur pour expliquer la nature de ce silence. D'abord, il emploie le terme de "miracle" -registre du sacré-, ce qui fait automatiquement penser à l'intervention d'une force surnaturelle, donc indépendante de la volonté humaine. Ensuite, il emploie le terme d'accident -cause profane, mais tout aussi indépendante de la volonté. Grisha invoque le hasard que l'on peut relier aux deux premiers vocables, puisqu'en fait, il s'agit d'une contingence, d'une coïncidence. Ce n'est qu'en fin d'énumeration qu'il est fait mention d'un acte volontaire. Le rythme de la phrase retombant sur le groupe nominal, il est permis de croire que la véritable raison du silence de Grisha relève d'un choix. Or, quelques phrases plus loin, la possibilité d'une autre version se présente: "Soudain dans un accès de rage, un spasme incontrôlable me fit refermer les mâchoires sur ma langue." La question qui vient à l'esprit est: "De quelle nature est ce spasme?" Est-il volontaire ou incontrôlable? La réponse n'est pas fournie et le sentiment d'ambivalence ne fait que s'accroître, d'autant plus que la phrase est à la voix passive: "me fit refermer".

Acte conscient? inconscient? Deux lectures sont permises. On pourrait conclure que le silence de Grisha est à la frontière de deux mondes: celui du refus délibéré de parler et celui de l'impuissance à le faire. De cette ambigüité, c'est en fait la volonté qui sort exacerbée, qui prend l'aspect et les dimensions de la fatalité.

La narration se termine sur ces phrases:

> Une dernière chose quand même, ami veilleur: si je n'étais pas muet, nos chemins ne se seraient pas croisés. Et, sans toi, comment aurais-je bâti mon royaume? Sans toi, je n'aurais connu que le silence et la cendre. (255).

Il faut noter le paradoxe qui s'établit entre "Si je n'étais pas muet" et "je n'aurais connu que le silence".[23] On retrouve ici la dialectique de la parole et du silence. L'expérience personnelle de Grisha recoupe l'expérience collective de la communauté juive de Kolvillàg; elle reproduit avec l'intensité du vécu individuel, le drame envisagé auparavant dans son ampleur historique. Le personnage isolé prend à charge le voeu du silence auquel avait jadis souscrit le groupe, et l'objective, en l'inscrivant dans son corps, comme pour lui conférer la garantie de l'irrémédiable. Il s'interdit la possibilité de violer le Serment et il transforme sa décision en fait physiologique. Grisha adhère d'un seul coup et de tout son être, avec la soudaineté et la violence du "spasme incontrôlable" au silence, pour lequel Moshe avait dû si longuement plaider. Il en goûte les effets bénéfiques tels que décrits par Moshe.

Tout comme dans Le Serment de Kolvillàg, le silence de Grisha est aussi une arme contre l'anéantissement de la mémoire:

> L'histoire du bouchon, par exemple [...], je me racontais que c'était mon père qui l'avait mis là, dans le tiroir, pour que je le trouve un jour [...] C'est idiot, mais ce bouchon représentait un lien exclusif avec mon père [...] Malheureusement, Mozliak le vit tomber de ma poche. Il devina tout. Il le prit entre ses doigts et le cassa en morceaux. "Tu vois? dit-il. C'est un simple bouchon [...] Ou l'histoire du soleil. C'est aussi un secret -un vrai secret, celui-là. Tu te souviens du poème de mon père sur le soleil de cendre? [...]. Mozliak l'a deviné [...] Me regardant fixement, froidement, il me bombarda de mots apparemment sans suite, pour mesurer ma réaction, je finis par me trahir. Depuis, j'ai vécu dans un monde sans soleil. (253-4).

Il y a donc deux fonctions fondamentales du silence de Grisha: d'une part, il endigue le passé et d'autre part, il le protège. Il le protège pour conserver l'identité du personnage vis-à-vis de Mozliak, pour instaurer cette rebellion qui lui permmettra de "ne plus témoigner". Parallèlement, Grisha retient ce passé pour ne pas succomber à la dialectique du discours. Pour ne pas être trahi par la parole, il endigue son passé.

Tout comme dans Le Serment de Kolvillàg, le silence veut protéger le passé, contre Autrui. Lorsque Mozliak bafoue les souvenirs de l'enfant, c'est l'image paternelle qu'il détruit. C'est donc pour prévenir cette destruction que Grisha choisit le Silence. Celui-ci est une arme contre le Mal engendré par la parole. Le mal représente l'anéantisssement de la mémoire. En effet, ne plus contrôler sa mémoire, c'est ne plus avoir de repères, de références dans son histoire personnelle, c'est être spolié, en d'autres termes de son identité. La seule identité que Grisha se reconnaisse est liée à son père et au passé de celui-ci. Parler serait accepter la corruption, l'altération de cette identité, de cette mémoire; ce serait laisser le champ libre au mal. Inversement, pour Mozliak,

faire parler l'enfant, c'est tenter de profaner son passé, c'est saccager le territoire du souvenir. La parole est dangereuse en ce sens qu'elle oblige la déformation et permet la malédiction. Elle est en relation directe avec l'incompréhension ou la malignité d'Autrui.

c) Le Cinquième Fils.

Le roman s'ouvre sur des lettres que Reuven Tamiroff envoie à son fils.[24] Au cours de la seconde lettre, il est déjà question du silence, à demi-mot d'abord, manifestement ensuite.[25]

> Ce mot nous convient, mon fils: rupture entre les êtres, les mots, les instants. (10).

C'est l'expression "rupture entre les mots" qui insinue, qui suggère le thème du silence. Cette ouverture du récit se rapproche d'un essai d'Elie Wiesel, "Pèlerinage au bout de la nuit"[25], où il écrit: "En ce moment-là, il fallait effacer tous les ans, tous les mots, toutes les images qui nous séparaient de l'événement et du lieu; il fallait retrouver la nuit dans sa nudité et sa vérité: il fallait retrouver l'inconnu avant qu'il ne devint connu."[27] Un effet d'identification se dessine, il faut "retrouver la nuit", dissipée par l'altération de la parole. Cet effet s'affirme dans la troisième lettre:

> Sais-tu que je te regarde? J'aimerais tant t'écouter, mais tu es silencieux. Aurais-tu peur de rompre le silence, ou plutôt le sentiment que le silence abrite? Aurais-tu peur de me parler? peur de m'effrayer? Mais, mon fils, rien ne me fait plus peur. Pas même la mort: elle m'oppresse sans me faire peur. Je la regarde, elle, et je suis content qu'elle soit muette. Que ferais-tu si elle se mettait à me parler, à me parler de toi? (11)

Le père propose, sollicite le dialogue mais le fils lui oppose une résistance. Indirectement, un dialogue s'établit par l'intermédiaire des lettres, mais les deux interlocuteurs essaient de l'éluder, le fils en se taisant, le père en formulant des souhaits de dialogue. Une contradiction se fait jour: d'une part, il y a désir de dialogue

mais d'autre part, il y a refus de ce même dialogue. La parole effraie les deux interlocuteurs, ses pouvoirs menacent un passé protégé jusque-là.

Le dilemme silence/parole est abordé dans la quatrième lettre:

> Je te parle, mon fils, pour me convaincre que je suis encore capable de parler: le silence, en moi, se fait par moments si lourd que mon coeur est près d'éclater. Seulement voilà: je ne tiens pas à me défaire de ce silence. Je cherche une voie spéciale: entre la parole et le silence. Comme je cherche un temps particulier: entre la vie et la mort. Non, je me corrige: entre les vivants et les morts. (12)

Le conflit silence/parole est explicite, il est nommé dès le départ. Pour le père, il fait manifestement problème puisqu'il ne sait que choisir. Comme pour Grisha, est-ce qu'il s'agit vraiment d'une absence de choix, le vieux Reuven n'a-t-il pas déjà choisi? Il faut noter une symétrie qui apparaît clairement dans le passage cité. En effet, on remarque qu'un parallèle est établi entre le silence et la parole d'une part, les vivants et les morts de l'autre. Si nous juxtaposons les deux segments, la parole se trouve liée aux vivants et le silence aux morts. Il peut paraître au premier abord que la parole n'entraînerait que la vie. Or, le schéma fonctionne en sens inverse. Le paradoxe n'est qu'aparent. L'imagerie commune qui associe la parole à la vie est bouleversée.

Une fois de plus, il s'agit d'un dépassement dialectique de la parole. Tout comme dans le cas de Grisha, le silence instaure une

communication plus authentique, parce qu'il transcende les défauts du discours.

Revenons à la première lettre:

> Tu le sais certainement, puisque je te raconte tout: j'appartiens à une race éteinte, à une espèce extincte; j'ai invoqué tous les noms de la bête crépusculaire, ténébreuse, sans pour autant abréger l'attente des hommes. (9).

En contraste avec cette parole sclérosée, seul le silence permettrait une forme de survie. Plus loin dans la narration, d'autres éléments d'explication apparaissent:[28]

> Mon père, je l'aime. Je l'aime jusque dans ses lacunes. Loin de lui, il me suffit de l'évoquer pour que les choses autour de moi, les choses en moi deviennent transparentes. Pour que les mots se mettent à brûler, à hurler et que je me bouche les oreilles. La voix de mon père me parvient d'un monde duquel je me sens exclu, refoulé. (15).

Deux idées principales, reliées au thème du silence, se dégagent de ce passage. D'une part, la beauté et le bonheur découlent d'une évocation silencieuse; d'autre part, les mots surgissent d'une contrée dévastée par la mort. La même dychotomie se retrouve alors: la parole s'associe au mal alors que le silence l'exorcise, le conjure.

C'est la description du père qu'il faut examiner en détail. En effet, c'est le père qui véhicule le silence, s'il ne le personnifie pas. Au début de la narration, l'image paternelle est voilée, entourée de mystère. Le narrateur ne nous présente Reuven que comme quelqu'un qui refuse de raconter, de dire, de se souvenir, d'expliquer; un être taciturne, fermé, qui ne vit pas vraiment parmi les siens, bref, un personnage emmuré dans son silence.

> Parfois il me semble profondément indifférent aux bruits de l'existence. Ai-je dit indifférent? Disons plutôt inaccessible. Absent... Non, je me corrige une fois de plus: ailleurs. Ailleurs? Je connais... C'est un royaume étrange et réel, celui des valeurs renversées, des rêves violents, des rires délirants et muets. C'est un royaume où l'on meurt éternellement car la tempête qui y souffle est une tempête de cendre. Mon père y a vécu. Ma mère aussi. Comment ont-ils fait pour survivre? Je ne sais pas, eux non plus. Au Mal absolu s'opposa un Bien qui ne l'était pas, voilà le drame. (19)

Le père est donc cet homme qui ne dévoile rien de ses terreurs passées, qui prefère se taire, qui se réfugie dans ses absences, qui refuse de remuer les cendres d'une terreur jamais vraiment dissipée, qui choisit le silence de peur d'éveiller d'anciennes douleurs. Un peu plus loin, une tentative d'explication s'esquisse:

> J'aimerai tant qu'il consente à ouvrir sa mémoire et la mienne. Je donnerais tout ce que je possède pour pouvoir le suivre sur ses sentiers obscurs. Qu'il parle et je l'écouterai de tout mon être, et tant pis si j'ai mal pour lui, pour nous... Mais il ne parle pas. Il ne veut pas parler. Peut-être ne le peut-il pas. (20)

Il y a progression dans un effort d'explication de la part du fils. Il ya d'abord énonciation d'un fait "il ne parle pas". Ensuite, le fils donne une première tentative d'explication "il ne veut pas parler". Il s'agirait d'une décision consciente, d'un choix, comme dans le cas du vieillard ou celui de Grisha. Mais alors que chez Grisha, ce choix se traduit par une impossibilité physique de parler, chez le père, il s'agit d'une impossibilité affective. L'hypothèse vers laquelle semble pencher le narrateur "il ne peut pas" est en suspens, comme pour signifier que le mystère commence effectivement dans cette impossibilité affective de parler. Il faut noter le rapport qui est établi entre parole et mémoire "j'aimerai qu'il consente à ouvrir sa mémoire et la mienne". Le silence protège le passé, donc la mémoire. Pourtant il y a désir d'entamer le dialogue

pour pouvoir recréer ce passé que le fils ignore. Celui-ci ressent la nécessité d'accéder à ces souvenirs pour délimiter son identité.

Nous avons jusque-là laissé à l'ecart l'interrogation que se posent tous les personnages wieséliens à l'égard de la divinité. Elle ne cesse cependant d'être présente, au fil des pages, et provoque un dilemme, aussi bien dans la conscience des personnages que dans celle de l'auteur.

La dialectique du silence et de la parole, face à Dieu, a de tout temps fasciné et intrigué les historiens et les théologiens, parce qu'elle force à mettre en cause l'existence même de Dieu.

Elle invite à une étude systématique de la formation religieuse de l'écrivain et à la compréhension de la rupture qui s'est effectuée en lui, lors de son expérience de l'univers concentrationnaire.

NOTES

Chapitre III

[1]Voir chapitre II: Les Structures narratives.

[2]En Hébreu "Kol" signifie "tout et "villàg": village, en slave.

[3]Dans The Concise Jewish Encyclopedia, Cecil Roth donne la définition suivante: Pogrom: Anti-Jewish riot. The term is especially applied to the organized attacks on Jews in Russia from the early 1880's. (New York: New American Library, 1980.)
Le Petit Robert ajoute à cette définition, l'idée de violence: Pogrom: (1907; mot russe de "Po" -entièrement, et "gromit" -détruire.) Soulevement violent, souvent meurtrier, organisé contre une communauté juive. (Paris, 1984.)

[4]Dans Le Mendiant de Jérusalem, Wiesel l'épelle: Moïshe. Dans La Nuit: Moche.

[5]"Moïse: portrait d'un chef". Paris: Éditions du Seuil, 1975, 156-7.

[6]Voir chapitre I.

[7]"Plaidoyer pour les survivants", 177.

[8]"A des amis chrétiens", 96.

[9]Lorsqu'on aborde l'oeuvre d'Elie Wiesel, on ne peut s'empêcher de noter l'omniprésence de ce paradoxe crucial, paradoxe qui est à la base même des questions que se pose l'auteur: comment dire l'indicible, comment transmettre ce qui ne peut être raconté, comment enfin, témoigner tout en choisissant le silence? Le problème est d'importance: il en a été question dans le premier chapitre et on y reviendra au cinquième chapitre.

[10]Nous reviendrons, au chapitre V sur le père d'Azriel. Voir chapitre cinq, section b) L'écrit.

[11]Legacy of Night, 125.

[12]Dans La Genèse (1-3), on peut lire: "et Dieu dit...". Le verbe "dire" est aussi un vocable appartenant au registre de la parole.

[13]"Croire ou ne pas croire", 13.

[14]Susan Sontag. Styles of Radical Will. New York: Dell Publishing Co., 1966, 19.

[15]Selon Cecil Roth, dans The Concise Jewish Encyclopedia, un hérem est: "Originally, property separated for sacred purposes. Later an excommunication or ban."

[16]"The Aesthetics of Silence", 11.

[17]Michaël a franchi les frontières de la Ville interdite, pour retrouver et sauver Pedro, son ami.

[18]Un parallèle peut s'établie avec Le Testament d'un poète juif assassiné.

[19]La Ville de la Chance, 114.

[20]Katriel et David sont deux soldats qui ont connu les camps de concentration.

[21]Le Mendiant de Jérusalem, 98-9.

[22]Legacy of Night, 126-7.

[23]Nous reviendrons au chapitre V, sur le personnage du veilleur dont le rôle est crucial.

[24]Au début du roman, nous ne savons rien sur les personnages. Ce n'est qu'à la fin que nous apprendrons que le fils est mort dans le ghetto et que le narrateur est son frère. Voir chapitre II.

[25]Voir chapitre II: Les Structures narratives pour: Lettres/Prose.

[26]Dans Paroles d'Étranger.

[27]"Pèlerinage au bout de la nuit", 24.

[28]C'est le narrateur, le frère du destinaire des lettres, qui parle.

Chapitre IV: Le Silence de Dieu.

a) Perspectives historiques et théologiques.

En décembre 1984, s'est tenu à Paris, le Colloque des Intellectuels juifs de langue française dont le thème de réflexion était "La Mémoire Juive".[1] Yosef Hayim Yerushalmi[2] y était invité et dans sa communication, "Vers une histoire de l'espoir juif",[3] résume en quelques lignes la tragédie millénaire du croyant juif sans cesse confronté au silence de Dieu:

> ...à chaque génération ils [les Juifs] firent la douloureuse épreuve du silence de Dieu. L'introduction par un vieux midrash d'une seule petite lettre dans un mot d'un verset de la Bible suffit à inverser le sens, à faire d'une célébration extatique de Dieu une terrifiante interrogation. Mi kamokha ba-' elim Adonay: "Qui est ton semblable parmi les dieux, O Seigneur!"; mais que 'elim devienne 'ilmim et Mi kamokha ba-'ilmim Adonay signifie alors: "Qui est Ton semblable parmi les Silencieux, O Seigneur?" Ce midrash ne fut pas ignoré ni oublié au cours des siècles. Quelques temps après la première croisade, un poème d'Isaac bar Shalom commençait ainsi:
>
> > Ein kamokha ba-'ilmim, domen ve-shoteq le-ma'agimim
> > Il n'est personne qui T'égale parmi les silencieux,
> > Muet et sans paroles à l'adresse de ceux qui nous tourmentent,
> > De nos nombreux ennemis qui se sont levés...[4]

Ce poème aux accents angoissants interroge douloureusement la divinité absente et installe dans l'Histoire un sujet qui demeure brûlant d'actualité pour Elie Wiesel et ses confrères.

Pourtant Dieu va rompre son silence, comme le montre ce poème anonyme, rédigé après l'expulsion d'Espagne, cité par le même conférencier:

> La voix est sortie du Dieu de compassion pour détruire, pour tuer, pour annihiler toute la maison d'Israël... Il vient nous détruire jusqu'à ce que nul ne survive. Aussi je pleure, me lamente et me roule dans la poussière, contre la calamité céleste qui est descendue

> de Dieu pour éteindre nos dernières braises, pour détruire nos derniers vestiges... Ne viens pas me consoler, car le réconfort et le baume de mon âme se sont éloignés de moi. Le Seigneur m'a quitté et il est devenu mon ennemi.[5]

"La croyance juive en Dieu, et donc l'espoir juif, présentèrent toujours une potentielle vulnérabilité aux injures de l'histoire.",[6] ajoute Yosef Hayim Yerushalmi. Et pourtant, alors même qu'il succombe, le Juif ne cesse d'espérer et de croire en Dieu: cela, ni théologiens ni philosophes ou historiens n'ont encore réussi à le comprendre. Cependant, les penseurs, quelle que soit leur discipline, se sont acharnés, depuis des générations, à comprendre sinon à expliquer, le silence divin.

Pour des raisons que l'on comprendra, je m'attacherai uniquement aux écrits et auteurs de la génération d'Elie Wiesel, afin d'étudier le contexte dans lequel l'auteur se place.

Nul ne niera que l'Holocauste fut à la source des plus angoissantes interrogations adressées à la divinité et d'un rejet des traditions religieuses séculaires. Elie Wiesel ne se veut pas théologien mais c'est en tant que tel, que souvent ses contemporains le désignent. Isolé volontaire au sein de la théologie juive contemporaine, il se situe à un carrefour de convictions dont tantôt il s'éloigne et que tantôt il approuve mais qu'il questionne toujours.

On peut affirmer que c'est après la publication de Eclipse of God, de Martin Buber, en 1952, que les implications de l'Holocauste

sont devenues cruciales pour la théologie juive contemporaine. En effet, l'auteur nie la mort de Dieu pour conclure à une absence passagère, à une eclipse.

> These last years in a great searching and questioning, seized ever anew by the shudder of the now, I have arrived no further than that I now distinguish a revelation through the hiding of the face, a speaking through the silence. The eclipse of God can be seen with one's eyes, it will be seen. He, however, who today knows nothing other to say than, "See there, it grows lighter!" he leads into error.[7]

D'autres, au contraire, affirment la présence de Dieu lors du Shoah, tel Emil L. Fackenheim que Wiesel récuse. Dans God's Presence in History, Emil L. Fackenheim part de l'hypothèse que Dieu était avec son peuple lors du passage de la Mer Rouge, qu'il était tout aussi présent au Sinaï avec Moïse, et par conséquent, Auschwitz et les autres camps de concentration ont certainement connu la présence de Dieu, qu'il nomme "The commanding Voice of Auschwitz". Le théologien affirme que cette voix déclara aux Juifs:

> they [Jews] are forbidden to despair of man and his world [...] they are forbidden to despair of the God of Israël, lest Judaism perish. [...]. And a religious Jew who has stayed with his God may be forced into new, possibly revolutionary relationships with Him.[8]

Wiesel riposte par l'intermédiaire d'Azriel, dans Le Serment de Kolvillàg:

> Je ne te dis pas de désespérer de l'homme, je te demande seulement de ne pas offrir à la mort une victime de plus, une victoire de plus. [...]. Moi je te dis de résister. [...]. Reste au seuil. Comme moi. Et comme moi, tu vengeras Kolvillàg... (17).

Pour Wiesel, à la base de toute relation révolutionnaire du croyant avec son Dieu, il y a le désespoir: désespoir quant à la destinée des hommes, désespoir à comprendre les mécanismes de l'univers et

désespoir quant aux promesses de salut. Dans L'Aube, Elie Wiesel met en scène Elisha qui veut rejoindre le mouvement de libération de la Terre Sainte. Le jeune homme est interrogé par Gad, le personnage chargé du recrutement. L'auteur écrit:

> - Vous voulez mon avenir, lui dis-je [Elisha]. Qu'en ferez-vous? [...]
> - J'en ferai un cri, et une lueur étrange s'alluma dans les ténèbres de ses yeux. Un cri de désespoir d'abord, d'espérance ensuite. A la fin, ce sera un cri de victoire.[9]

Fondement essentiel de tout bouleversement, religieux, politique ou autre, seul le désespoir permet le renversement des traditions. Alors que Fackenheim ordonne aux hommes de ne pas désespérer afin de conserver la dynamique du Judaïsme, Elie Wiesel, dans tous ses écrits, présente le désespoir comme élément nécessaire à un renversement des rôles entre Dieu et hommes ou entre l'homme et l'homme. Cette notion n'implique nullement la mort du Judaïsme, présent dans toute son oeuvre.

Dans un essai publié en 1966, qu'il avait présenté au "Symposium on Jewish Belief" au mois d'Août de la même année: After Auschwitz: Radical Theology and Contemporary Judaism, le théologien Richard Rubinstein présente en quelques lignes les causes de la crise que traverse la foi confrontée, depuis l'Holocauste, à la trahison de Dieu:

> When I say we live in the time of the death of God, I mean that the thread uniting God and man, heaven and earth, has been broken. We stand in a cold, silent, unfeeling cosmos, unaided by any purposeful power beyond our own resources. After Auschwitz, what else can a Jew say about God?[10]

La question revient bientôt virulente et inéluctable, comme un défi lancé aux scrupules théologiques:

> I believe the greatest single challenge to modern Judaism arises out of the question of God and death camps. I am amazed at the silence of contemporary Jewish theologians on this most crucial and agonizing of all issues. How can Jews believe in an omnipotent, beneficient God after Auschwitz?[11]

Dans La Nuit de Elie Wiesel, c'est un enfant qui la pose, de cette voix poignante que l'évidence emprunte souvent pour faire honte aux vaines polémiques des adultes.

> Où est la miséricorde divine? Où est Dieu? Comment puis-je croire, comment peut-on croire à ce Dieu de miséricorde?[12]

"Où est Dieu?": telle est la question que se posent tous les personnages fictifs d'Elie Wiesel. On ne peut s'empêcher de se reporter à l'impulsive réponse que donne Wiesel adolescent, dans ce même récit autobiographique:[13]

> Derrière moi, j'entendis le même homme demander:
> - Où donc est Dieu?
> Et je sentais en moi une voix qui lui répondait:
> - Où il est? Le voici -il est pendu, ici, à cette potence...[14]

Rubinstein affirme donc que l'existence d'un Dieu aimant, sauveur et présent est impossible, comme l'atteste son silence au sein de l'univers concentrationnaire. Accepter sa présence reviendrait à conclure qu'Auschwitz, Treblinka, Birkenau et tous les autres camps faisaient partie d'un plan divin, ainsi que Hitler!

> To see any purposes in the death camps, the traditional believer is forced to regard the most demonic, antihuman explosion in all history as a meaningful expression of God's purposes. The idea is simply too obscene for me to accept.[15]

Il ne rejette toutefois pas l'existence de Dieu, il se refuse à accepter l'idée d'un Dieu aimant et puissant. Dieu après la Shoah a perdu ses pouvoirs. Il va sans dire qu'après ces déclarations, Rubinstein fut banni de la vie religieuse et soupçonné d'athéïsme.

Pour répondre à ces attaques contre Dieu en qui il continue de croire, Elie Wiesel préfère s'appuyer sur l'exemple biblique de Job. Dans l'essai "Un Juif errant", Elie Wiesel raconte sa rencontre avec celui qui sera son mentor, son maître, à Paris. Nul ne connaît le nom de cet homme: certains l'appellent Azriel, d'autres Katriel, mais pour tout le monde, il est Le Juif errant, personnage que l'auteur mettra en scène dans presque tous ses romans. Sommé de lui soumettre quelques preuves de ses connaissances religieuses, Elie Wiesel "ne pu[t] que s'exécuter en bredouillant des phrases incohérentes sur le livre de Job: il était à la mode, chaque survivant de l'holocauste aurait pu l'écrire."[16]

Ce n'est que plus tard, dans son "Plaidoyer pour les Morts", qu'Elie Wiesel s'attardera à expliquer pourquoi il voit en chaque victime de l'univers concentrationnaire, un Job moderne. S'attaquant à tous ceux qui prétendent apporter une réponse aux questions soulevées par la Shoah, irrité par leurs prétendues démonstrations et preuves, excédé, il écrit:

> Je préfère [...] me situer du côté de Job qui a choisi les questions et non les réponses, les silences et non les discours. Job n'a jamais compris sa propre tragédie qui, après tout, n'était que celle d'un individu trahi par Dieu; être trahi par ses semblables est autrement plus grave. Cependant, le silence de cet homme solitaire et vaincu dura trois jours et trois nuits, ce n'est qu'après, en s'identifiant avec son mal, qu'il pensa avoir acquis le droit d'interroger Dieu. Face à Job, notre silence devrait se prolonger au-delà des siècles à venir. Et vous osez parler au nom de votre connaissance? Vous osez dire: je sais? Voilà comment et pourquoi les victimes étaient victimes et les bourreaux bourreaux? Vous osez interpréter les agonies et les angoisses, l'abnégation devant la foi et la foi elle-même de six millions d'humains, tous nommés Job? Qui êtes-vous pour les juger?[17]

L'auteur s'en prend à tous ceux qui n'ont pas connu l'expérience des camps de la mort et qui se targuent, toutefois, d'apporter leur témoignage. Trahi par les hommes et Dieu, Job ne répondit que par le silence. Les survivants d'Auschwitz, trahis eux aussi par les hommes et par Dieu, devraient adopter la même attitude. Nous reviendrons plus loin, dans ce chapitre, à l'importance du personnage biblique dans l'oeuvre de Wiesel.

Richard Rubinstein reconnaît la justesse des propos tenus par Elie Wiesel. Il écrit:

> Elie Wiesel's Job-like affirmation of trust in God after Auschwitz has been met with almost universal respect among those who have encountered his writings or his person. I share that regard. I concur in the personal appropriateness of Wiesel's use of the example of Job in order to comprehend his own situation.[18]

Une dernière comparaison entre l'auteur et un autre théologien dont il se rapproche et se détache tout à la fois, est nécessaire pour comprendre le drame du croyant, tel que l'assume Wiesel. Eliezer Berkovits, dans Faith after the Holocaust, affirme que la question à poser n'est pas "où est Dieu?", mais bien plutôt "où est l'homme?". Partant du principe que Dieu a octroyé à l'homme le libre-arbitre, le théologien conclut que les actions perpétrées par les hommes relèvent du domaine de leurs propre responsabilité. "History is the area of human responsibility and its product.",[19] écrit-il. Proposition que Wiesel approuve, puisque dans une conférence donnée à l'Université de Stanford, en 1974, il la reprend:

> There is no Jewish theology for a very simple reason: God wants man to be concerned with human things, not with godly things. [...].
> Jewish theology is human relations. I believe it is God's way of saying "I can take care of My own ideas, images, theories -you take care of My creation."[20]

Il revient à l'homme d'assumer la responsabilité de ses actions. Pourtant, Elie Wiesel réfute l'argumentation de Berkovits, qui découle de cette prémisse. En effet, ce dernier poursuit:

> God is responsible for having created a world in which man is free to make history. There must be a dimension beyond history in which all suffering finds its redemption through God. This is essential to the faith of a Jew. The Jew does not doubt God's presence, though he is unable to set limits to the duration and intensity of his absence. This is no justification for the ways of providence, but its acceptance. It is not a willingness to forgive the unheard cries of millions, but a trust that in God the tragedy of man may find its transformation.[21]

Elie Wiesel n'adhère pas du tout à cette vision d'un dieu rédempteur. Pour lui, Dieu n'est pas seulement cet Etre souverain qui a donné la liberté à l'homme, mais c'est d'abord et surtout, l'Etre qui a promis la délivrance et le salut, et qui est demeuré absent à l'heure du besoin. Comment alors croire à la promesse du salut? Il n'accepte pas la dimension métahistorique de l'homme, sa théodicée est celle du Vide. Michael Berenbaum écrit, à ce sujet: "His God is a God of silence. Wiesel's struggle is to live in the face of the void."[22] "Wiesel's God is a God of silence, not a silence of enduring and waiting or a silence born of God shackling his omnipotence in order to allow man to experience history but a silence of indifference."[23] ajoute le critique.

Dans L'Aube, Elie Wiesel exprime cette notion d'indifférence. Il met en scène Elisha, rescapé des camps et qui a rejoint le mouvement de libération de la Terre Sainte. Nous sommes en 1948, avant la déclaration d'Indépendance. Nouveau membre du mouvement, Elisha doit passer un test: il doit tuer John Dawson, un Anglais pris

en otage. Dans la cellule, les deux protagonistes se dévisagent et Elisha s'interroge: "Et Dieu? Il etait là, quelque part sans doute. Peut-être était-il cette sympathie que John Dawson m'inspirait! L'absence de haine de la part du bourreau envers sa victime et de la part de la victime envers son bourreau, c'est cela qui est Dieu, peut-être."[24]

A propos de ce passage, Frederic Raphael a parlé de "cooked-up melodrama".[25] Cette critique nous semble juste car enfin, pourquoi serait-il permis à un Juif de tuer un autre homme et de garder cependant les mains propres, alors qu'il serait inadmissible pour Elie Wiesel, que l'on tue un Juif et que l'on en ressorte lavé de tout soupçon. Si l'on imagine, pour un instant, la même scène, avec des personnages différents, par exemple, un nazi qui doit tuer un Juif, le passage donnerait lieu à une longue tirade aux accents moralisateurs.

Loin de nous la pensée de justifier un meurtre, quel qu'il soit, mais la dimension morale du passage cité nous semble inacceptable.

Lorsque le roman parut, il fut acclamé par la critique. Un sentiment de culpabilité était ressenti dans le monde occidental, on laissait tout passer, sans sourciller. D'autres raisons s'ajoutent au silence de la critique, que nous évoquerons plus tard.

Elie Wiesel se détache des théologiens traditionnels, en ce sens qu'à l'encontre de Emil Fackenheim, il ne peut pas croire en un Dieu aimant et omniprésent; qu'à l'opposé de Richard Rubinstein, il ne peut non plus rejeter Dieu et le Judaïsme; et qu'à l'encontre de Eliezer Berkovits, il remet en question la relation ancestrale du croyant à son Dieu. Pour l'auteur, au commencement était non pas le Sinaï, ni la Création, mais Auschwitz.

b) Dieu dans l'oeuvre d'Elie Wiesel.

A la lumière du contexte théologique dans lequel on a situé Elie Wiesel, il nous semble nécessaire d'étudier comment, dans ses romans, essais et autres oeuvres l'auteur repose le problème de l'absence divine. On se souvient que dans La Nuit, Wiesel adolescent se révolte contre Dieu. Il donne un autre exemple de cette révolte.

> Je ne jeûnai pas. D'abord pour faire plaisir à mon père, qui m'avait défendu de le faire. Puis, il n'y avait plus aucune raison que je jeûne. Je n'acceptais plus le silence de Dieu. Avalant ma gamelle de soupe, je voyais dans ce geste un acte de révolte et de protestation contre Lui.
> Et je grignotais mon bout de pain.
> Au fond de mon coeur, je sentais qu'il s'était fait un grand vide.[26]

On note que d'ores et déjà, il n'est nullement question de remettre en cause l'existence de Dieu: Dieu existe mais il se tait.

Accablant d'actualité, le témoignage de l'enfant juif relance le procès ouvert, il y a plus d'un siècle et demi, par un romantique chrétien, Alfred de Vigny dont Le Mont des Oliviers reste le témoignage plus émouvant du pessimisme religieux:

> Alors il était nuit et Jésus marchait seul, [...].
> Puis regarde le ciel en appelant: Mon Père!
> - Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas. [...].
>
> Vainement il appela trois fois:
> Mon Père! - Le vent seul répondit à sa voix.
> Il tomba sur le sable assis et, dans sa peine,
> Eut sur le monde et l'homme une pensée humaine. [...].
>
> Le Silence.
> S'il est vrai qu'au Jardin des Ecritures,
> Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté;
> Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
> Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
> Le Juste opposera le dédain à l'absence
> Et ne répondra plus que par un froid silence
> Au silence éternel de la Divinité.[27]

Wiesel redécouvre l'expérience de Vigny à la lumière d'un événement bouleversant et la renouvelle en quelque sorte. Le doute succède à la foi soumise, inconditionnelle et routinière, ainsi qu'en témoigne cet autre passage de La Nuit:

> Certains parlaient de Dieu, de ses voies mystérieuses, des péchés du peuple juif et de la délivrance future. Moi, j'avais cessé de prier.
> Comme j'étais avec Job! Je n'avais pas renié son existence mais je doutais de sa Justice Absolue.[28]

Ce doute se colore de révolte:

> Pour la première fois, je sentis la révolte grandir en moi. Pourquoi devais-je sanctifier Son nom? L'Eternel, Maître de l'Univers, l'Eternel Tout-Puissant et Terrible se taisait, de quoi allais-je Le remercier?[29]

On peut établir un parallèle entre le Dieu juif de Wiesel et le Dieu chrétien de Vigny: tous les deux sont silencieux, certes, et ni l'un ni l'autre n'ont tenu la promesse faite à l'homme: Vigny se révolte car Jésus a échoué et Wiesel doute de la venue du Messie. Dieu a manqué au pacte conclu avec sa créature: le Juif attend toujours le Messie, -comment expliquer son retard à l'heure du besoin?-, le chrétien, tel Vigny, s'interroge sur ce salut tant promis, cette rédemption tant espérée. Puisque le contrat n'a pas été respecté, l'homme abdique et du même coup, dépouille Dieu de ses fonctions et de ses attributs. Dans Le Chant des Morts, Elie Wiesel confirme la rupture qui s'installe entre le croyant et son Dieu:

> Les survivants, plus réalistes sinon plus honnêtes, sont conscients du fait que la présence de Dieu à Treblinka ou à Maidanek, ou bien de son absence, pose un problème -le même- qui restera parmi les plus insolubles.
> J'ai connu un homme profondément croyant qui, le jour du Grand Pardon, à bout de forces, a pris le ciel à partie en hurlant comme une bête blessée: "Que me veux-tu, Seigneur? Que t'ai-je donc fait? Je veux te servir et te couronner roi de l'univers, mais tu m'en empêches; je veux chanter ta miséricorde et tu me rends ridicule; je veux placer en toi ma foi, te consacrer ma pensée et tu ne me le permets pas: pourquoi, pourquoi?...

> La perte de la foi, chez les uns, valait bien la découverte de Dieu chez les autres. Elles répondaient à une même nécessité de prendre position, au même mouvement de révolte. Dans les deux cas, c'était une accusation. Car on expliquera peut-être un jour comment Auschwitz a été possible sur le plan de l'homme; mais sur le plan de Dieu, ce demeurera à tout jamais le plus inquiétant des mystères.[30]

La responsabilité de Dieu est remise en cause et par là-même, la responsabilité de l'homme prend un nouvel aspect. La créature se trouve brutalement confrontée au triomphe du Mal dans un monde qu'elle s'était si longtemps obstinée à croire régi par la justice divine.

Il s'agit, ici, de comprendre et de différencier les dogmes de la religion juive et ceux de la religion chrétienne. Pour le peuple élu, Dieu est terrible et en même temps, bon envers ses fidèles. Le Bien et le Mal sont complémentaires en son être, et inséparables. Selon la Kabbale, il est le Juge qui châtie impitoyablement et le Père qui protège et console. Il ne peut contrôler ses passions, violentes ou destructrices, mais il peut tout aussi bien se répandre en généreuses offrandes à son peuple.

Or, le problème qui se pose est celui de la réciprocité de la responsabilité: si Dieu a besoin de l'homme et si l'homme n'est rien sans Dieu, comment se fait-il que le Père abandonne sa créature alors que celle-ci n'aspire qu'à lui demeurer fidèle? Le libre-abritre fait certes, partie des données du problème mais ne suffit pas à le résoudre. Responsable de ses propres actions, chaque individu l'est-il aussi des actions d'Autrui? Autrement dit, le Juif, était-il responsable des actions du Nazi? La réponse, qu'elle soit

juive ou chrétienne, qui vient à l'esprit, est d'ordre punitif: Dieu a puni sa créature pour n'avoir pas obéi à sa Loi. Ce serait donc le Dieu cruel qui se manifesterait et qui laisserait alors le champ libre à l'Ange du Mal.

Le problème du Mal peut toutefois être envisagé sous deux angles. Il y a, d'un côté, le Mal que l'on subit soi-même, le supplice où la victime peut reconnaître, précisément parce qu'il est personnel, soit une punition soit une épreuve. Il y a, de l'autre le supplice infligé gratuitement à autrui, l'absurdité criminelle qu'aucune illusion religieuse ne suffit plus à dérober au jugement strictement moral du spectateur. Si l'on trouve mille raisons de se résigner à sa propre souffrance, la souffrance d'autrui demeure un scandale intolérable.

Dans Célébration biblique, Elie Wiesel nous invite à réfléchir au sens que Job donne à sa souffrance et au parallèle qui s'établit par la suite, entre cet homme biblique et l'homme concentrationnaire. Dans l'essai "Job ou le silence révolutionnaire", l'auteur écrit:

> Le fait que les tourments de Job aient un précédent, ne signifie pas qu'ils aient un sens [...]. Puisque souffrance il y a, qu'elle soit au moins motivée, fondée; Job la préfère liée à un dessein plutôt que gratuite. En d'autres termes, Job se préfère coupable. Innocent, il est dans les ténèbres; coupable, il saurait que son expérience a un sens. Il sacrifierait volontiers son âme à la connaissance. Ce qu'il exige n'est pas le bonheur ou la réparation, mais une réponse, n'importe laquelle, qui lui montrerait clairement que l'homme n'est pas un jouet, qu'il ne se définit que par rapport à lui-même. C'est pourquoi Job se tourne contre Dieu: pour le retrouver, l'affronter. Il se dresse contre lui pour aller vers lui. Pour entendre sa voix, même si c'est pour se faire condamner. Mieux vaut un Dieu cruel et injuste qu'indifférent.[31]

On note, dans ce passage, l'urgente nécessité humaine, d'obtenir un signe quel qu'il soit du Créateur. Ce signe, aussi infime fût-il, permettrait à Job de reconnaître l'existence d'une présence divine. Sans elle, ne subsisterait que le Vide. A cette vision dévastatrice et angoissante du Néant, Job choisit l'autre possibilité: une divinité cruelle et inconstante, esclave de ses passions. Sa souffrance se trouve ainsi, justifiée. Dieu a des raisons personnelles d'en vouloir à son serviteur; Job s'affirme alors coupable. Tandis que la constatation d'un Dieu maléfique serait intolérable, elle impliquerait que Dieu joue avec ses créatures, Job prend sur lui et assume une culpabilité dont il ne connaît pas la raison d'une part, mais qui lui permet ainsi, de vivre avec Dieu plutôt que sans Lui, de l'autre.

Dans le même essai, Elie Wiesel analyse les transformations qui s'opèrent dans l'attitude de Job. Elles sont de l'ordre de la révolte. Citons ce passage in extenso, car sans lui, on ne saurait mesurer la dimension religieuse de l'oeuvre d'Elie Wiesel.

> Alors, l'homme le plus pauvre, le plus solitaire au monde -car il avait tout possédé et tout perdu- acquiert soudain une force insoupçonnée et décide de dire sa révolte, puisant son audace et ses arguments dans sa pauvreté même, dans sa faiblesse et dans sa solitude. Il rejette les solutions faciles, les concessions dégradantes, il se découvre une puissance sans égale; il renverse les rôles. Accusé, condamné, répudié, il défie le système dont il est prisonnier. Il instruit un procès, et maintenant c'est Dieu qui est le prévenu. Job lui crie son déchirement, son outrage; il lui dit ce qu'il devrait savoir depuis longtemps, depuis toujours peut-être; quelque chose ne tourne pas rond dans son univers. Le Juste est puni sans raison, le criminel récompensé sans raison. Pis: Justes et impies subissent le même sort, Dieu se détourne donc d'eux, et de tous. Dieu se désinteresse de sa création; il en est absent. Dans le feu de son plaidoyer, Job lève les interdits, bouscule les obstacles. Libéré de ses inhibitions, il va

> loin, trop loin. A travers ses prétendus amis, qu'il démasque, et que Dieu finit par désavouer, c'est Dieu qu'il vise, qu'il traque, c'est son seul adversaire. Il éclate: quiconque s'adresse au ciel devient la risée de tous. Dieu méprise le malheureux. Lui, si puissant et si juste, repousse ceux qui vacillent, tandis que les voleurs reposent en paix sous leurs tentes, et ceux qui renient Dieu sont sans soucis. Et, devant ses visiteurs, Job clame: Taisez-vous, je vais parler, advienne que pourra, c'est dangereux, tant pis, je serai tué, tant pis. C'est sans espoir, je le sais, mais je dois parler... Et plus loin: je lève mes yeux et mes larmes vers Dieu, qu'il rende justice à l'homme qui se dispute avec lui.
> Acte de courage désespéré qui porte ses fruits.[32]

Tout au long de cet examen, on voit évoluer l'attitude de Job. De personnage passif, il se fait actif. Après avoir subi le joug du Seigneur, il attaque celui-ci et l'accuse, lui rappelant les promesses qu'Il n'a pas tenues. Job se révolte au sens camusien du terme,[33] il rejette "une condition injuste et incompréhensible". D'accusé, il se fait accusateur. Sa "révolte naît du spectacle de la déraison", il n'est plus le croyant fidèle et soumis, il s'érige en juge d'une divinité coupable d'injustices et refusant d'assumer ses responsabilités. Le procès qu'il intente n'est possible que parce que Job n'a plus rien à perdre, ainsi qu'il est expliqué dans la première partie de la citation: il ne lui reste plus que sa foi et ses questions auxquelles il se raccroche pour les raisons que nous avons vues. Et c'est précisément parce qu'il a sa foi à défendre, qu'il s'insurge contre Dieu.

Toutefois, l'accusation porte surtout sur l'absence du Créateur et son inexplicable silence. Comme le souligne Wiesel, les rôles sont renversés: le fidèle accuse et Dieu se découvre victime. Situation paradoxale puisque Job dévoile les attributs cruels du

Seigneur et par là, le place en position de victime. Ce paradoxe est caractéristique de tous les romans d'Elie Wiesel. Dieu punit son fidèle et finit par être puni lorsque celui-ci se révolte.

Le lyrisme qui vibre dans tout ce passage -on remarquera les envolées stylistiques, le ton élevé et incantatoire- donne à penser que Job est l'interprète de Wiesel, son porte-parole.[34] En effet, dans la Bible, on ne retrouve pas ce langage et ce style: Wiesel se laisse emporter par sa propre révolte et par son désespoir. S'il prête à Job ses accusations, il se détache toutefois de lui et finit par l'accuser. Il n'adhère pas entièrement à l'attitude du Job biblique, comme le prouve ce passage de La Ville de la Chance.

> Pour ne pas trébucher, il lui [Michael] fallait beaucoup de solitude, de silence et de concentration. Il cherchait son Dieu, il le traquait. Je Le trouverai, se disait-il. Et Il ne s'en sortira pas aussi aisément qu'avec Job. Avec moi, il ne gagnera pas si vite. Avec moi, la partie sera dure. Il ne me fait pas peur. Il ne m'intimide pas. Michael ne décolérait pas contre Job. Ce révolté biblique n'aurait pas dû se soumettre. A la dernière minute, il aurait dû relever la tête, brandir le poing et pousser un cri retentissant de refus contre la Justice transcendante et inhumaine où la souffrance ne pèse aucunement dans la balance.[35]

On remarque une distance, une variation entre ce que Wiesel fait dire à Job et ce que Job dit réellement dans la Bible. Examinons le passage biblique:

> Job répondit alors au Seigneur et dit:
> [...]. Eh oui! j'ai abordé, sans le savoir,
> des mystères qui me confondent.
> "Ecoute-moi", disais-je, "à moi la parole,
> je vais t'interroger et tu m'instruiras."
> Je ne te connaissais que par oui-dire,
>
> mainteneant, mes yeux t'ont vu.
> Aussi, j'ai horreur de moi et je me désavoue
> sur la poussière et sur la cendre.[36]

Le ton, le style et l'attitude du patriarche sont radicalement différents. Ici, Job est soumis, baisse la tête et les bras devant son Créateur, ravale ses questions, sa colère, sa souffrance. Nulle ressemblance avec le Job wiesélien qui clame, tonne, s'emporte et se révolte. L'envergure que l'auteur lui donne, laisse à penser qu'il s'agit d'une projection. Surnommé le "Job d'Auschwitz",[37] Elie Wiesel confère au personnage biblique sa dimension d'homme, il en fait un révolté qui s'oppose au Tout-Puissant, et qui lui oppose un "Non" catégorique.

L'exégèse biblique émet l'hypothèse que la réponse du vieillard fut ajoutée quelques siècles plus tard, pour ne pas heurter les âmes bien-pensantes de l'époque, hypothèse à laquelle souscrit Wiesel, tant la vision de cet homme soumis et courbé lui est insupportable. L'auteur en apporte la preuve lors de la conclusion de son essai "Job ou le silence révolutionnaire":

> Au terme de sa lutte, que Job sait perdue d'avance -car comment l'homme peut-il espérer vaincre Dieu?-, Job découvre une méthode ingénue pour persévérer dans sa résistance: il fera semblant d'abdiquer avant d'avoir engagé la bataille. S'il avait tenu ferme, s'il avait discuté les arguments divins point par point, on aurait conclu qu'il ne pouvait que reconnaître sa défaite devant la supériorité rhétorique de son interlocuteur. Mais il dit oui à Dieu, oui, tout de suite, sans hésiter, sans réfléchir, sans tergiverser, sans porter la moindre contradiction. Ainsi, nous comprenons que, malgré les apparences ou à cause d'elles, Job continue d'interroger le ciel. S'il se repent des péchés qu'il n'a pas commis, s'il justifie une souffrance qu'il n'a pas méritée, c'est pour nous signaler qu'il ne croit pas en ses propres aveux; ils ne sont que ruse. Personnifiant la quête inassouvie de justice et de vérité, il ne s'est pas incliné.
> Son épreuve ne sera donc pas inutile; grâce à lui, nous savons qu'il est donné à l'homme de transformer l'injustice divine en justice humaine.[38]

Selon Elie Wiesel, Job laisse le beau rôle à Dieu. Mais ce n'est que feinte. En laissant croire au Seigneur qu'il se soumet, il transcende cette révolte même, pour affirmer que c'est à l'homme de changer les clauses du contrat et de rétablir un certain ordre au sein du chaos divin. Dieu a certes, trahi sa créature, mais celle-ci se surpassera et affirmera sa force et ses pouvoirs. Le silence de Job n'est ni vide ni amer, il est ironique: il élève l'homme au même rang que Dieu, tout en laissant à ce dernier l'illusion de sa supériorité. Alors que le Job biblique s'accuse pour disculper Dieu, le Job wiesélien accuse le Seigneur pour lui dévoiler le poids de ses responsabilités.

Le Mal comme crime est inacceptable et ne souffre aucune justification morale, le mal comme souffrance est tout aussi inacceptable et requiert une action humaine directe. Ils supposent, tous les deux une injustice divine dont les raisons demeurent obscures. Tiraillé entre ses convictions et ses doutes, Wiesel cherche fiévreusement une réponse. A toutes ses questions, s'offre une nouvelle possibilité qu'il explore dans Le Serment de Kolvillàg, Le Testament d'un poète juif assassiné et dans Le Cinquième fils.

c) Le Silence de Dieu dans les romans d'Elie Wiesel.

i) Le Serment de Kolvillàg.

Dans le discours de Moshe, vibre une révolte qui vise à la fois les hommes et Dieu. Aux hommes, l'orateur reproche leur acharnement à témoigner devant les générations futures -entreprise dont il dénonce, nous l'avons vu au chapitre précédent, la vanité-, à Dieu, il reproche son silence complice. "Qui ne dit mot, consent": Moshe applique le vieil adage au silence divin, pour conclure à la trahison de Dieu. Le Créateur s'est délibérément détourné de sa création, la vouant sans raison, à des tourments injustifiables.

Les voies du Seigneur sont impénétrables, affirme la théologie chrétienne; elles deviennent absurdes pour cette communauté juive, livrée sans défense à la barbarie du pogrom. L'absence d'une intervention divine est vue par le peuple élu comme un acquiescement aux atrocités perpétrées contre lui, approbation qui devient rapidement synonyme de complicité et que Moshe remet en question.

Témoin[39] de 5000 ans d'histoire, l'orateur rappelle, pour les rejeter ensuite, les clauses du contrat établi entre Dieu et l'homme: A la fidélité constante du croyant, répondra la protection divine. Retraçant la longue série d'épreuves auxquelles les Juifs se sont trouvés confrontés, Moshe conclut à la complicité de Dieu avec les forces du Mal. Responsable de son silence, Dieu l'est aussi des crimes perpétrés à la faveur de cette même complicité. S'appuyant par ailleurs, sur la tradition du témoignage juif, destiné à Dieu, l'orateur démontre que le Créateur ne s'y intéresse pas: au récit du

conteur, Dieu fait la sourde oreille et se détourne du bonheur ou de la souffrance de sa créature. Dieu demeure absent, aux interrogations angoissantes de ses fidèles, il ne répond que par le silence. Le discours de Moshe illustre clairement l'absence divine:

> [...] et au lieu de parler, Dieu écoute, au lieu d'intervenir, de trancher, il attend et ne juge qu'après. On fait tout pour accrocher son attention, le divertir ou lui plaire. Des siècles que nous nous donnons à lui en nous laissant mener à l'abattoir; nous croyons lui faire plaisir en illustrant nos histoires de martyre. (216).

On dirait une représentation théâtrale où l'homme en proie à son Destin, tente vainement d'établir une communication avec un spectateur -Dieu-, silencieux sinon absent.

Le passage rappelle fortement les accents émouvants d'Alfred de Vigny, dans Le Mont des Oliviers: après avoir promis protection et amour à sa créature, le Seigneur se détourne d'elle et l'abandonne à son sort. Le croyant trahi rejette alors les conditions du contrat et par là-même, évince Dieu. Tournant décisif dans la relation du croyant à son Dieu, les mesures qu'impose Moshe, impliquent un monde où le croyant vit sans Dieu, ou plutôt, contre Lui. C'est ce qu'il suggère dans la suite de son discours:

> Si vous le voulez bien, si vous m'accordez votre confiance, nous allons résoudre le problème de la souffrance juive. Nous le ferons sans l'aide du Messie; il tarde trop. [...]. Que la horde nous écrase ou nous épargne, que la meute nous massacre ou nous humilie, nous n'en dirons rien. Ni à Dieu ni aux hommes. (218).

L'attente d'un signe divin se prolonge et le ton de Moshe traduit l'impérieuse nécessité de modifier l'alliance[40] établie par Moïse, au Mont Sinaï.[41] On remarque qu'il ne s'agit nullement de remettre en question l'existence du Créateur, ni de le rejeter entièrement.

L'agonie du croyant se trouve ainsi formulée: continuer de croire alors même que Dieu est absent. Elie Wiesel souligne dans "A un jeune Juif d'aujourd'hui", ce paradoxe troublant:

> Juif, vous vous heurterez tôt ou tard à l'énigme de l'action divine dans l'histoire. Sans Dieu, l'existence juive n'intriguerait que les sociologues. Avec Lui, elle fascine philosophes et théologiens et les déroute. [...]. Impasse totale: l'agonie du croyant vaut le désarroi de l'incroyant.[42]

L'auteur illustre ce paradoxe dans un passage de La Ville de la Chance, où il met en scène deux personnages diamétralement opposés: Menachem, vieillard issu de la génération précédant l'Holocauste et Michael, jeune homme né après la Shoah. Ils sont en prison, l'un parce qu'on le dit fou, l'autre pour avoir franchi les frontières de la cité interdite.

> - Dieu est mon gardien, aimait-il dire. Je lui remets en consigne tout ce que je suis, tout ce que j'ai: la nuit, mon âme; le jour, ma raison. Il me rend l'âme le matin, il me rendra aussi la raison.
> - Moi, je refuse ses services, répondait Michael. Je suis pauvre. Ses prix sont trop élevés. Je préfère traîner mon bagage avec moi.
> Son beau visage de Christ rayonnait de compassion:
> - Ne blasphème pas, ami.
> Il murmurait une prière basse, se penchait en avant, et d'une voix très douce:
> - Es-tu sûr de ne pas être déjà fou? [...]. Si la foi est folie, pourquoi le manque de foi ne le serait-il pas? [...].
> - Il se peut que je sois fou, je te l'accorde, poursuivait Menachem. Il se peut que nous le soyons tous les deux. Si nous ne le sommes pas, nous le deviendrons. Cependant, Michael, mon ami, je préfère être fou avec Dieu -ou en Lui- que sans Dieu, ou loin de Lui.
> - Maintenant, c'est toi qui blasphèmes, répondait Michael.
> - Là encore, je préfère blasphémer en Dieu que loin de Lui.[43]

Deux attitudes sont donc proposées: vivre sans Dieu, tel semble être le choix de Michaël, ou vivre avec Dieu -malgré Lui-, telle est la voie de Ménachem. Les deux positions impliquent toutefois, un

renversement radical de l'ordre préexistant: à la foi soumise, inconditionnelle et routinière, fait place la révolte. Ménachem tourmentera Dieu par sa foi invincible: le poursuivant de ses convictions acharnées, il institue un mouvement de révolte semblable à celui de Michaël qui, lui, écarte Dieu.

Albert Camus, dans L'Homme révolté, définit révolte et révolté. "Le révolté", dit-il, "naît du spectacle de la déraison, devant une condition injuste et incompréhensible."[44] Il ajoute: "Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face. Il marchait sous le fouet du maître. Le voilà qui fait face. Il oppose ce qui est préférable à ce qui ne l'est pas."[45] L'attitude de Moshe correspond en tout point à cette définition: le croyant trahi s'oppose à Dieu qui n'a pas fourni "le principe d'explication", et dépassant sa condition jusque-là limitée, exige de Dieu des éclaircissements. "L'esclave", conclut Camus, "à l'instant où il rejette l'ordre humiliant de son supérieur, rejette en même temps l'état de l'esclave lui-même. Le mouvement de révolte le porte plus loin qu'il n'était dans le simple refus. Il dépasse même la limite qu'il fixait à son adversaire, demandant maintenant à être traité en égal.[46] Un procès est ainsi ouvert: Dieu traduit devant son peuple qui le somme de déposer, doit répondre aux accusations. A la question "Où es-Tu, Seigneur?", nul ne répond et Moshe opposera au silence divin, le silence humain.

Puisque aucun signe céleste n'est espéré, l'entière responsabilité des actions, meurtières ou généreuses, reposera sur l'homme et

ses semblables. Actions de grâce et mouvements de colère envers la divinité sont désormais inutiles, la créature est renvoyée à sa solitude dont la foi, paradoxalement n'est pas exclue.

ii) Le Testament d'un poète juif assassiné.

Paltiel Kossover fait, lui aussi, face au Doute quant à l'action divine. Il en prend conscience à travers Ephraïm qui a rejoint le mouvement communiste:

> - Quoi? Tu ne crois pas en la venue du Sauveur?
> - Si, Paltiel. J'y crois. Tous les matins, je prie pour qu'il vienne, qu'il se hâte de venir. Comme toi, je récite la prière. Mais il se fait attendre; et le fardeau de l'exil est lourd à porter, il est insupportable pour les pauvres bêtes de somme, les travailleurs, les mendiants... Tu comprends, Paltiel? Je veux bien attendre un an, un siècle -mais eux ne peuvent pas attendre! (58-9).

Ephraïm est le révolté tel que le décrit Albert Camus. Il modifie l'ordre des choses par des actions concrètes: puisque Le Messie tarde à intervenir, il revient à l'homme de le remplacer. Paltiel résiste, tout d'abord, aux arguments de son compagnon d'étude. Pour l'un, toute action ne peut être tournée que vers Dieu; pour l'autre, il est nécessaire qu'elle se tourne vers l'homme. Pour le croyant, l'action est mystique; pour le révolté, elle est historique:

> - Je n'ai pas perdu la raison, Paltiel. Ecoute-moi bien. Je désire toujours sauver le genre humain, délivrer la société de ses maux; je souhaite toujours faire venir le Messie. Seulement... j'ai découvert une nouvelle méthode, c'est tout. J'ai essayé la méditation, le jeûne, l'ascèse, sans aucun succès. Il n'existe qu'une voie qui mène au salut.
> - Laquelle?
> - L'action.
> - L'action? Mais j'y crois aussi. Qu'est-ce que la prière, sinon une action? Qu'est-ce que la pratique mystique, sinon une action sur Dieu?
> - Je te parle d'une action non pas sur Dieu mais sur l'histoire, sur les événements qui produisent l'histoire, bref sur l'homme. (55-6).

La solution proposée par Ephraïm confronte l'homme à une action immédiate. Le personnage revendique une efficacité dans l'Histoire dont l'homme serait responsable.

En s'opposant à la passivité de Dieu, Ephraim et Paltiel -acquis aux convictions communistes- refusent de se soumettre à l'éternité du silence divin. Ils choisissent de profiter du libre-arbitre offert par Dieu, lors de l'alliance conclue avec Moïse. L'homme demeure libre de choisir ses actions et d'en mesurer la portée, tout en assumant les responsabilités qui en découlent.

> Dieu a créé l'univers et en a confié la responsabilité à l'homme -à nous de le modeler, à nous de le faire rayonner. En aidant notre prochain, nous aidons Dieu. En réveillant les esclaves, en les incitant à la fierté, à la dignité, nous accomplissons la tâche de Dieu pour Dieu. Voilà comment nous concilions la toute-puissance divine avec la liberté humaine. Dans sa toute-puissance, Dieu nous a rendus libres, il nous appartient de rétablir l'equilibre premier en rendant aux pauvres ce qu'ils ont dû céder à leurs exploiteurs; il nous appartient de changer l'order des choses, donc de faire la Révolution. (59).

Les deux amis prennent en charge une responsabilité jusque là confiée à Dieu. Acceptant douloureusement le silence de la divinité, sans toutefois rejetter son existence, ils modifient la relation du croyant à son Créateur en y introduisant l'action humaine immédiate.

Paltiel et Ephraïm conservent leur foi messianique -ils ne doutent nullement de l'avènement du Messie- mais ils la situent dans l'immanence. Le communisme, idéologie messianique à maints égards -ne propose-t-elle pas d'atteindre l'avènement de l'homme par l'homme?-, leur offre une solution immédiate pour réduire la souffrance humaine. Moyens et buts, certes, se modifient: ni prières adressées à Dieu, ni adoration muette et soumise du Seigneur; à présent, l'homme sera moyen et but. Confrontés à leur solitude, les deux personnages redécouvrent, à la lumière de leur foi messianique- à la fois religieuse et communiste-, l'envergure de l'action humaine.

iii) Le Cinquième Fils.

Dans ce roman, le découragement fait place au doute:

> "Tu ne comprendras pas", murmurait mon père. "Nul ne le comprendras." Et ma mère, tout au début, d'acquiescer: "Moi, c'est Dieu que je ne comprends pas." (19).

L'impuissance à comprendre le silence de Dieu se fait poignante. Le personnage de la mère ne dégage ni colère ni amertume, seulement une résignation aux frontières du tragique.

Il convient de résumer ici, brièvement la situation qui se rattache au passage tantôt cité. Les parents du narrateur sont des rescapés du ghetto, que l'on devine être en Pologne, établis à New-York, à l'instant de la narration. Quelques décennies plus tôt, en proie à la terreur qu'exerce Richard Lander, surnommé l'Ange de la Mort, et poussé à bout par les humiliations et les exigences impossibles à respecter, un groupe d'hommes, dont Reuven Tamiroff, décident d'assasiner le nazi. La décision prise, en toute connaissance de cause, de tuer un être humain va à l'encontre du sixième commandement de Moïse: "Tu ne commettras pas de meurtre." C'est dans ce sacrilège que se situe le pivot de la narration. Le choix qui est fait par le groupe du ghetto s'oppose à la parole divine, et plus encore, la rejette. Par un mouvement de révolte, ces hommes choisissent d'enfreindre les ordres célestes et ainsi de bafouer la parole sacrée, pour mettre un terme à la souffrance de leurs semblables. Afin de briser la chaîne interminable des tourments, les occupants du ghetto préfèrent lever l'interdit dicté quelques cinq mille ans auparavant, violant ainsi le sacré jusque là respecté. Plus problématique que le recours au silence humain -Moshe

et le serment- ou que l'action immédiate dans l'Histoire -Paltiel et le communisme-, le meurtre prémédité du nazi prend ses sources dans l'histoire biblique. Moïse a aussi tué un homme et Dieu lui a toutefois pardonné. Le parallèle que Reuven et ses compagnons établissent, entre le meurtre qui se prépare et celui perpétré quelques millénaires plus tôt, leur permet de justifier leur action prochaine, sans pour cela écarter Dieu de leur dessein.

A New-York, Reuven et son ami Simha repensent à leur action et la revendiquent, s'aidant en cela de l'expérience mosaïque. Il nous a paru nécessaire de citer en entier, ce fort long passage, car il explique les raison, les effets et les conséquences du crime de Moïse, qui ont permis à Reuven et ses amis, de justifier leur propre meurtre. Le lecteur devra effectuer mentalement les transpositions qui s'imposent dans le passage. Ainsi, Moïse peut être remplacé par les prisonniers du ghetto, le surveillant égyptien par Richard Lander et l'esclave juif, par les hommes, les femmes et les enfants que le nazi a tués.

> - Considérons le cas de notre Maître à tous, Moïse, dit Simha. Relisons le texte, veux-tu? Moïse est un prince, mais par ses origines et par son âme il est lié à ses frères opprimés. Un jour, il aperçoit un surveillant égyptien en train de torturer son esclave juif. Pris de colère, il le tue. La question que je te pose, Reuven Tamiroff, tu la devines: de quel droit Moïse a-t-il exécuté le surveillant? Admettons que celui-ci ait frappé un juif, ce délit méritait-il la peine capitale, dis? [...].
> - Ce que Moïse a fait, il l'a fait sous contrainte, affirme mon père. Tu ne vois en lui qu'un prophète passionné de législation, de poésie, d'enseignement; or, il était aussi guerrier, stratège et chef militaire. Un héros de la résistance. Un commandant d'armée de libération nationale. Il voit un soldat ennemi en train d'interroger un Juif; il l'élimine, et il a raison. Pourquoi le tortionnaire a-t-il torturé le Juif? Pour lui soutirer des secrets peut-être. Ou bien pour

> l'humilier et faire de lui un exemple. Pour faire peur aux autres esclaves: qu'ils osent relever le front et ils subiront le même sort. Un tueur qui commence recommendera. Un tortionnaire qui s'acharne aujourd'hui sur moi le fera demain sur toi. En d'autres termes: Moïse était obligé de tuer le tueur pour protéger non seulement la victime présente, mais aussi les victimes futures. [...].
> - Mais alors, comment se fait-il que Dieu, pour faire connaître Sa Loi, ait eu recours à un homme qui avait du sang sur les mains?
> - Dis donc, Dieu a pardonné à Moïse et toi non? Tu te crois plus juste que Dieu?
> - Justement. Le "meurtre" de Moïse ne compte pas, ne pèse pas sur l'ensemble des événements. Il ne s'inscrit dans aucun grand dessein parce que c'est Moïse qui l'a commis. [...]. Moïse n'avait pas le droit de tuer. [...]. Pourtant, au moment même où il se déroulait, le meurtre semblait nécessaire voire indispensable, donc justifié. (54-5-6).

La transpositions des situations est parfaite et le dialogue des deux hommes permet de comprendre les processus rhétoriques qui aboutissent à la justification du meurtre. Le vocabulaire est aussi symptomatique de la transposition historique: "Un héros de la résistance", "un commandant d'armée de libération nationale" sont des expressions issues de la Seconde Guerre Mondiale et que l'on ne retrouve nulle part dans la Bible. Il s'agit donc bien d'une projection dans les temps bibliques pour résoudre le conflit présent: celui d'une action humaine à la foi interdite et indispensable.

Par ailleurs, il faut noter l'impérieuse nécessité qu'éprouvent les deux personnages à justifier l'acte meurtrier auprès de Dieu, afin d'implorer son pardon. Appuyés par l'expérience de Moïse, à qui Dieu accorda le pardon, Reuven Tamiroff et ses camarades la renouvellent et espèrent en ce même pardon. Avant d'aboutir à cette décision irrévocable -le meurtre- d'autres solutions ont été ébauchées, sans résultat néanmoins. Le rabbin, intermédiaire entre

les hommes et Dieu, a été consulté pour intercéder en faveur des prisonniers de L'Ange de la Mort.

> Une voix se fit entendre:
> - Et la prière, Rabbi? Et si nous essayions la prière?
> Les conseillers s'entre-regardèrent pour identifier l'insolent. Le rabbi passa sa main droite devant les yeux et répondit doucement:
> - La prière? En fait, oui, pourquoi pas? Seulement le temps nous manque... Et nos prières sont lentes. (106).

La condamnation est subtile, teintée d'une ironie amère: "Et nos prières sont lentes" est une flèche lancée contre Dieu; car ce ne sont pas les prières qui sont lentes mais bien Dieu qui tarde à les exaucer. Le rabbin, serviteur de Dieu, prend en charge la culpabilité qui revient, en fait, à Dieu: son silence et sa passivité. En la revendiquant pour lui et ses frères, il justifie l'absence d'intervention divine. Puisque prier n'aboutit à aucun résultat, un autre acte devient nécessaire. Le meurtre de Richard Lander sera tenté, -sans succès, comme nous le verrons ultérieurement-; donc au conflit qui oppose l'homme au silence de son Créateur, l'un choisit d'outrepasser et de transcender l'autre, en répétant un événement biblique. Reuven et ses compagnons, justifiés par l'acte de Moïse, se justifient à leur tour.

d) Une autre alternative...?

Dans sa quête d'une explication du silence divin, à travers toutes les réponses possibles que Wiesel a étayées dans ses romans et ses essais, la dernière diffère radicalement de toutes les précédentes, par l'ampleur du sujet, l'importance des personnages mis en scène et surtout par la conclusion qu'Elie Wiesel y apporte. Il s'agit d'un poème-cantate, "Ani maamin, un chant perdu et retrouvé",[47] mis en musique par Darius Milhaud, et dont la première représentation fut donnée au Carnegie Hall de New-York, en Novembre 1973. En introduction à ce texte, Elie Wiesel écrit: "Ani maamin beviat ha-mashiah, je crois en la venue de Messie. C'est l'un des treize Principes de la Foi, énoncés par Maïmonide. C'est également le chant que, dans les ghettos et les camps, des Juifs pieux et obstinés ont choisi comme hymne."[48]

Dans ce poème, l'auteur n'hésite pas à faire intervenir trois des plus vénérés prophètes de la religion juive: Abraham, Isaac et Jacob. Si Dieu ne répond pas à sa créature, peut-être répondra-t-il à ses propres messagers, à ceux qu'il a choisis pour répandre sa parole. Les trois patriarches ont assisté à l'Holocauste -et l'ont même vécu! En colère contre Dieu, offensés par son silence, ils s'en vont en procession demander des comptes au Seigneur et l'informer de ce qui advient au peuple d'Israël -son peuple élu- et plaider la cause de ce dernier. A tour de rôle, ils évoquent les instances où Dieu leur a manifesté sa présence et est venu à leur secours. Ils ne comprennent donc pas, pourquoi à l'heure de la plus grande épreuve, de la Shoah, six millions des leurs ont péri sans que le Père intervienne.

Jacob: Tu m'as promis tant de choses, Seigneur.
Tu n'as promis de veiller sur Israël -
Où es-Tu? Où en est Ta promesse?
Tu m'as promis de bénir Israël -
Est-ce là ta bénédiction? (212).

Choeur: Dieu muet, parle
Dieu cruel, souris
Dieu du verbe, réponds.
Dieu juste, Dieu injuste,
Juge le verbe et juge l'acte,
Juge le crime et juge la mort!
Dieu présent, Dieu absent,
Tout est Toi,
Même le Mal. (223).

Récitant: Abraham parle et Dieu se tait. Isaac se souvient et Dieu se tait. Jacob s'interroge et Dieu se tait. (226).

Alors que les trois prophètes fournissent des exemples des massacres commis envers leurs frères, en ce temps d'Holocauste, une voix s'élève, pas celle de Dieu, mais "la voix d'un ange sûrement, venu plaider pour Dieu." (231):

Le Maître du Monde
Dispose du monde.
La créature
Soumise au Créateur,
Accepte ses lois
Sans les questionner. (231).

C'est alors qu'Abraham intervient, à bout de patience, en colère et lance au Créateur, l'implacable argument:

Tu m'as montré les temps messianiques -
Mais quel genre de Messie
Est le messie
Qui exige six millions de morts
Avant de se révéler? (232-3)

C'est alors qu'une voix s'élève:

Voix: Dieu brise
Et Dieu console,
Cela suffit. (233).

Les trois patriarches laissent éclater leur colère.

Abraham: Non, cela ne suffit pas! (233).
[...].
Consoler pour Belsen et Ponar?

Isaac: Compenser Birkenau?

Jacob: Oublier Maidanek, Sachsenhausen et... (234). Découragés, déçus et humiliés, les trois patriarches décident de quitter le Paradis. Accablés parce que "Dieu sait -et se tait. Dieu sait -c'est ce qu'il veut. Rien à faire. Le peuple juif [...] est perdu." (235). Le poème pourrait s'achever sur ce constat: Dieu est conscient des atrocités commises contre son peuple, mais il n'agit pas, il choisit le silence. Elie Wiesel choisit cependant une autre voie. Alors qu'ils retournent sur Terre, les trois hommes évoquent des situations tragiques où le croyant juif a, malgré tout, conservé sa foi en un Dieu aimant et rédempteur et parfois lutté pour la conserver. Abraham raconte qu'il a sauvé une petite fille des flammes de la mort et que celle-ci

> tout en pleurant
> [...]. Je crois,
> [dit la petite fille faiblement]
> Je crois en toi. (242).

C'est alors que Dieu, vaincu, laisse échapper, pour la première fois, une larme, mais Abraham ne le voit pas. Isaac raconte que dans un petit village juif, happé dans la tourmente, un vieil homme, à la veille du massacre se met à chanter:

> Je crois en la venue du Messie,
> Même s'il tarde,
> Même si Dieu ne veut pas. (244).

Pour la seconde fois, Dieu verse une larme mais Isaac ne le voit pas. Jacob raconte, à son tour, que dans un camp de concentration, un homme affamé récite cette prière:

> Je t'attends
> Et même si tu me déçois,
> Je continuerai de t'attendre,
> Ani maamin. (246).

Pour la troisième fois, Dieu pleure. Il pleure "avec abandon, et aussi avec amour. Il pleure sur sa création -et peut-être sur beaucoup plus que sa création." (247). Le récitant conclut: "Abraham, Isaac et Jacob s'en vont illuminés par un autre espoir, celui qu'ils puisent en leurs enfants. Ils quittent les Cieux et ne voient pas, ne peuvent pas voir qu'ils ne sont plus seuls: Dieu les accompagne et pleurant, en souriant, en murmurant: Nitzhuni banai, mes enfants m'ont vaincu, ils ont droit à ma gratitude. Ayant dit, il le dit encore. La parole de Dieu, on n'arrête pas de l'entendre. Le silence des disparus non plus." (248). La parole de Dieu se fait enfin entendre, mais c'est une parole voilée puisque ses enfants ne peuvent la percevoir.

Elie Wiesel préfère conclure à une présence cachée de Dieu, il choisit de croire en un Dieu qui partage la souffrance de ses créatures mais qui a pris le parti de ne pas se dévoiler. Dieu est présent, affirme-t-il, mais c'est aux hommes d'apprendre à l'ecouter, à écouter son silence. Les hommes ne sont plus seuls, Dieu les accompagne. En renvoyant les trois patriarches sur Terre, Elie Wiesel affirme aussi la nécessité pour les hommes de prendre en charge leur destin et d'assumer la responsabilité de leurs actions.

Elie Wiesel n'a donc jamais effectué de rupture nette et définitive envers la divinité. Il persiste à y croire malgré les doutes, les questions qu'il se pose, les colères et révoltes qu'il fait vivre à ses personnages fictifs. S'il croit toutefois en Son existence, il n'en reste pas moins que le Créateur demeure silencieux

et que la créature se retrouve seule sur terre. Nous avons vu, lors du troisième chapitre, que ses protagonistes avaient choisi de taire l'horreur vécue, par peur d'une banalisation de leur souffrance et pour éviter que la parole ne soit rien d'autre qu'une invitation au mal. De plus, ces personnages doivent faire face au silence divin, auquel ils ne voulaient pas croire, mais qu'ils sont bien forcés d'admettre.

Mais c'est alors que le dilemme se pose: si Dieu est silencieux et si le personnage refuse de communiquer les événements vécus, qui va parler, qui va transmettre le témoignage, qui enfin se fera le messager des morts?

Il y a nécessité d'un témoignage afin que l'horreur ne se renouvelle pas, afin que les générations futures préviennent un autre événement semblable.

Après avoir exploré les possibilités du silence, Elie Wiesel arrive à la conclusion qu'il serait immoral pour un survivant de conserver ses souvenirs sans les transmettre à ses descendants, car alors, qu'est-ce qui empêcherait le Mal de se reproduire?

C'est pourquoi, malgré tout, il va parler et il va faire parler ses personnages, pour que l'oubli ne soit pas total et que le silence ne soit pas entier.

Aussi dangereuse que soit la parole, elle s'impose. Nécessaire à la transmission d'un héritage et d'une mémoire, la parole devient, à son tour, instrument contre le mal.

NOTES

Chapitre IV

[1]Elie Wiesel y participa, mais jusqu'à ce jour, je n'ai trouvé nulle trace de sa communication.

[2]Directeur du centre d'études juives et israëliennes de l'Université Columbia.

[3]Esprit, Août-Septembre 1985.

[4]Esprit, Août-Septembre 1985, 29.

[5]Esprit, Août-Septembre 1985, 30.

[6]Esprit, Août-Septembre 1985, 30.

[7]Cité par Emil L. Fackenheim: God's Presence in History, New York: Harper Torchbooks, 1972, 61.

[8]God's Presence in History, 84.

[9]L'Aube, 27.

[10]Cité par Alvin H. Rosenfeld: A Double Dying, Bloomington and London: Indiana University Press, 1980, 97.

[11]Cité par Jacob Neusner: Understanding Jewish Theology, New York: Ktav Publishing House, Inc., 1973, 184.

[12]La Nuit, 122.

[13]C'est un jeune enfant d'une douzaine d'années qui est pendu, après avoir été torturé par les gardes pour avoir volé une bouchée de pain.

[14]La Nuit, 77.

[15]Understanding Jewish Theology, 185.

[16]Le Chant des Morts, 130.

[17]Le Chant des Morts, 199.

[18]Michael Berenbaum: The Vision of the Void. Connecticut: Wesleyan UP, 1979, 153-4.

[19]The Vision of the Void. 176-7.

[20]Robert McAfee Brown: Elie Wiesel: Messenger to All Humanity. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1983, 140-1.

[21]The Vision of the Void, 176-7.

[22]The Vision of the Void, 177-8.

[23]The Vision of the Void, 179.

[24]L'Aube, 117.

[25]The Sunday Times, 29 Mars 1987.

[26]La Nuit, 111.

[27]Alfred de Vigny: Les Destinées. Paris: Gallimard, Coll. Poésie, 1973, 191-5.

[28]La Nuit, 76.

[29]La Nuit, 59.

[30]"La Mort de mon père", 13.

[31]Célébration biblique, Paris: Éditions du Seuil, 1975, 188-90.

[32]Célébration biblique, 193-4.

[33]La révolte selon Camus est expliquée plus longuement dans la section c) de ce même chapitre.

[34]Nous l'avions déjà remarqué, lors de la section précédente.

[35]La Ville de la Chance, 66-7.

[36]Job, 42-1-7.

[37]Cité par Michael Berenbaum: The Vision of the Void, 153.

[38]Célébration biblique, 198.

[39]Voir chapitre V.

[40]J'ai traduit par "alliance", le mot anglais "covenant" qui signifie le contrat établi entre Dieu et le fidèle, terme qui me paraît plus adéquat que "contrat", aux résonnances juridiques.

[41]Lors de la remise des Tables de la Loi.

[42]Entre Deux Soleils, 172.

[43]La Ville de la Chance, 189-90.

[44]Albert Camus: Essais. Ed. R. Quilliot et L. Faucon: Pleiade, 1965, 419.

[45]Essais, 424.

[46]*Essais*, 509.

[47]*Un Juif, aujourd'hui*, 205-249.

[48]*Un Juif, aujourd'hui*, 207.

Chapitre V: La Nécessité de la Parole.

a) L'oralité dans les romans d'Elie Wiesel.

On se souvient que Le Serment de Kolvillàg s'ouvre par cette phrase: "Je ne parlerai pas, dit le vieillard." D'emblée, la problématique de la Parole inaugure le texte, encore que sur le mode négatif du refus et reposant sur une contradiction: "je ne parlerai pas": refus de la parole; "dit": présence de la parole. Quelques pages plus loin:

> Pourtant il parlera, le vieillard. Il ne le sait pas encore, mais avant que le récit ne s'achève, avant que les deux inconnus ne se quittent, ils auront troqué leurs secrets. (14).

Une voix, qui n'est pas celle d'Azriel, ni celle du jeune homme, se fait entendre.[1] Interprète de la Parole, instrument qui sert à véhiculer une histoire ou un conte, outil permettant l'oralité, la voix se fait de plus en plus pressante, au fur et à mesure que le roman se déroule. Si, dans la première partie "Le vieillard et l'enfant", Azriel explique et justifie son silence, dans les deuxième et troisième parties, il instaure cette parole jusque là interdite. Réprimée ("Ma voix est prisonnière", 13) ou libérée ("Parce que maintenant, ayant reçu cette histoire, tu n'as plus le droit de mourir", 255), elle établit le lien entre le passé et le présent, la mémoire et le témoignage, le dit et le non-dit. Articulant en un premier temps les raisons du silence, cette voix -condamnée par le serment de Moshe-,[2] se libère en un second temps, afin d'arracher le jeune home à la séduction de la mort. Le jeune homme, anonyme, produit la transition entre les deux états et permet au vieillard de transgresser l'interdit: "Né après l'Holocauste, [il] en [a]

recueilli le fardeau et non le mystère". (54). Interlocuteur d'Azriel, le jeune homme ne participe qu'indirectement à l'action: nulle description de lui n'est faite et nulle explication n'est fournie sur les circonstances de sa rencontre avec le vieillard. Sans nom, issu d'une famille de survivants et tenté par le suicide: tel nous le présente Elie Wiesel qui, toutefois nous le décrit amplement dans une conversation avec Lily Edelman:

> The young man is everyone. [...]. My young man is a special person -he is the son of a survivor, a tragic figure who feels left out, useless. I made him unclear intentionally. From time to time when he comes on stage, he is strong, especially when he describes his mother, who is obsessed with the son who died and feels guilty because she didn't go after that other child and save him. And my young man has a single question: where do I fit in? He arouses our pity because he doesn't have the consolation of being a witness. He represents all my students and all the young people who are so perplexed today.[3]

Notons, au passage, le thème de la mère et du fils mort, thème qui fera l'objet du Cinquième Fils.

Comprenant fort bien son attirance pour la mort, Azriel veut empêcher le jeune homme de la porter à terme, parce que "si tout meurtre est un suicide, tout suicide est un meurtre" (55) et s'aperçoit que seule la parole peut l'aider à le faire:

> Parler, songe le vieillard. Le meilleur moyen. Le faire parler. Lui parler. Tant que nous nous parlons, il est en mon pouvoir. On ne se suicide pas au milieu d'une phrase. On ne se suicide pas en parlant ou en écoutant. (18-9).

Si Moshe instaure le Silence comme instrument de révolte, Azriel installe la Parole comme remède. En effet, elle peut empêcher et prévenir la mort, elle se fait donc, porteuse de vie.

Cependant, Azriel se trouve confronté à un dilemme: comment parler alors qu'il a prêté serment à Moshe? Tout au long de cette

première partie du récit, le lecteur se rend compte du malaise, bientôt mu en déchirement, qu'éprouve le personnage. Toutefois, une évolution s'opère dans la conscience du vieillard, et le lecteur, en même temps que le jeune homme, assiste à la lente et pénible éclosion de la Parole. Les étapes de cette évolution apparaissent en l'espace de quelques pages:

> Je ne parlerai pas, dit le vieillard. Ce que j'ai à dire, je ne tiens pas à le dire. (9).

Le refus de parler semble irrévocable. L'intransigeance avec laquelle le vieillard le signifie, dans ces lignes, n'annonce nullement la légère transformation qui s'opère plus loin:

> Je tournerai autour de l'histoire, je n'y plongerai pas. Je parlerai à côté. Je dirai tout sauf l'essentiel. C'est que je ne suis pas libre, comprends-tu? Ma voix est prisonnière. (13).

Le refus s'atténue: d'une négation entière, qu'il justifie ("je ne suis pas libre") Azriel installe son discours à mi-chemin entre la parole et le silence: "Je tournerai", "je parlerai", "je dirai"; mais: "je n'y plongerai pas", "sauf l'essentiel". Contrairement au premier passage, où le vieillard ne laissait rien filtrer, le second annonce une histoire que le vieillard laisse toutefois en suspens.

Se détournant soudainement de ses préoccupations, Azriel devine la tragédie du jeune homme et l'assume:

> Ces bruits et fureurs ne me concernent plus. Mais toi ton choix me concerne. Me voilà responsable de ton prochain pas. Comme si tu étais mon fils. Comme si j'avais un fils. (15).

A propos de ce passage, Ellen S. Fine écrit dans Legacy of Night: "For Azriel, the young man is a kind of surrogate son whom he wants to save from committing suicide."[4] La responsabilité qu'Azriel

assume à l'égard du jeune homme, va le transformer en sauveur: du statut de victime où il se trouvait, (à cause du pogrom et de sa fidélité au serment), il passe à celui de protagoniste, en ce sens que le jeune homme est la victime et Azriel est en mesure de le sauver. Dans un passage en forme de monologue qui finit sur une apostrophe à l'égard du jeune homme, le vieillard énonce, à haute voix, le combat qui se livre en son for intérieur, entre la fidélité à son serment et l'obligation d'empêcher le jeune homme de se donner la mort. Il prend sur lui une tradition biblique pour justifier la rupture de son serment; se fondant sur les commandements mosaïques, il tente de rejetter la culpabilité qu'il éprouve à trahir les morts, et donc Moshe, en appliquant ces mêmes commandements à la situation présente:

> Il faudrait le remuer, le secouer. Lui parler encore? Jusqu'à quand? au nom de qui, de quoi? Au nom des morts? De quoi est-ce que je me mêle? Pourtant, pourtant... Il faut agir, faire quelque chose, n'importe quoi, invoquer une certitude, n'importe laquelle. Au diable les principes, les voeux. Le combat véritable, c'est au niveau de l'individu qu'il faut le livrer. C'est là, dans le présent, que le temple est reconstruit ou démoli. Ce n'est pas en légitimant la souffrance? -qu'on peut la désarmer. Le mystère de l'univers réside non dans l'univers mais dans l'homme; on ne peut atteindre la perfection que sur le plan de l'individu. Tu désires triompher du mal? Parfait: commence par aider ton semblable. Triompher de la mort. Excellent: commence par sauver ton prochain. Fais-lui comprendre que la fuite dans la mort est plus insensée que la fuite dans la vie. Un être qui ne craint pas la mort, est un imbécile qui veut mourir. La peur: Kolvillàg croulait sous la peur. Aucun rapport? Faux. Si tu en as assez de vivre, jeune homme, c'est parce qu'à Kolvillàg la mort fut victorieuse. Le vide en toi fut creusé là-bas. A ta manière, tu es un revenant. Un survivant. Sauf que tu n'as pas d'histoire à raconter. [...]. Je ne peux pas te donner ce qui ne peut t'appartenir. Je n'ai pas le droit. Ne me pousse pas. (19).

Une transposition s'effectue dans la pensée d'Azriel: l'existence de ce vieillard ne se justifie que par son attachement à sauver la mémoire de son village "englouti dans le silence et protégé par lui", mais face au jeune homme il remet en question le poids de cet attachement. Azriel réaffirme l'importance de la vie humaine, se faisant ainsi le porte-parole d'une tradition judaïque toujours vivante et perçoit soudainement les faiblesses du projet de Moshe: "la fuite dans la mort" de la communauté de Kolvillàg est une défaite, en ce sens que tous les villageois se sont résignés à la mort, trahissant ainsi la loi mosaïque qui leur interdisait de choisir le néant. Face à ce jeune homme qui désire être happé par la mort, et décidé à l'en empêcher, le vieillard se rend compte de l'absurdité du projet de Moshe -affront à la vie-, et constate son manque d'efficacité: le serment n'a ni arrêté la mort ni empêché la propagation du mal.

Pourtant, dans un ultime effort, Azriel essaie de résister à la tentation de parler. Il se réfugie dans le témoignage qu'il porte en lui, dernier abri contre l'absurdité et justifie ainsi son silence au jeune homme qui n'a aucune histoire à raconter, donc, aux yeux d'Azriel, nulle raison véritable de poursuivre une existence sans but. Le jeune homme a assisté à la longue dissolution de la santé mentale de sa mère mais n'en a pas vécu la raison; il a écouté le récit de ses parents mais n'a pas porté le poids de leur souffrance: il se sent seul et vide alors qu'Azriel vit avec des morts et trébuche sur ses souvenirs. Puis Azriel se rendant compte qu'une fois mort, il n'y aura plus rien à raconter -d'où l'absurdité entière

du projet de Moshe-, il abandonne toute résistance et décide de reporter le poids de ses souvenirs sur le jeune homme à la mémoire vierge. Ainsi, non seulement rendra-t-il le goût de vivre au jeune homme en lui offrant sa mémoire, mais aussi, il assurera la pérennité de ses souvenirs en les écartant du néant où sa mort les aurait entraînés.

> Je suis trop vieux pour danser. Mais je sais raconter. Veux-tu que je te raconte des histoires?
> En en lui-même: oui: c'est la meilleure méthode; elle a fait ses preuves. Tu lui transmets ton expérience, et lui, à son tour, sera obligé d'en faire autant. A son tour il deviendra messager. Or le messager, force lui est de rester en vie tant qu'il n'a pas transmis son message. Azriel lui-même ne serait pas en vie si son père le chroniqueur, ses amis et son Maître Moshe-le-fou n'avaient pas fait de lui le dépositaire de leurs vérités tragiques et secrètes. En lui confiant le Livre, son père l'avait condamné à la survie. Voilà donc l'exemple à suivre, se dit Azriel. Je le rendrai responsable de Kolvillàg. Mais il va falloir faire attention. (34-5).

Le jeune homme deviendra témoin parce qu'héritier d'une tradition orale dont il ne pourra plus se défaire et qui lui permettra de passer ainsi du désir de mourir à celui de vivre afin de conserver la mémoire du passé. Ellen S. Fine parle justement d'un "bouche à bouche véritable"[5] et explique la valeur de cette transmission:

> [...] the significance of the voice is nonetheless central to his thematic development, and particularly to the notion of the witness. Despite its fragility, the voice restores, regenerates, heals. In the wieselian literary universe, the faculty of speech is not only a vehicle of human communication and sharing, but is also an emblem of the creative act: the voice is endowed with the capacity to breathe life into a dead object and possesses the authority to defy death. Symbols of survival, the voice joins the past to the future, transcending time and space.[6]

Transmission de la vie, transmission du passé et de la mémoire: tels seront les nouveaux devoirs du vieillard qui va appeler Moshe à son secours pour le délier de son serment:

> Tu voudrais que j'achève ma vie sur une défaite? Plusieurs décades de silence ne te suffisent pas? Délie-moi de mon serment, Moshe. Ami fou, ami mort, rends-moi ma liberté. Je ne veux pas mourir vaincu. (79).

> Allons, raconte. Je t'en supplie. Raconte, Moshe. C'est notre unique chance. Il ne faut pas que ce gamin meure à cause du silence d'un fou, à cause d'un fou; il ne faut pas qu'il meure fou. Allons, Moshe, ouvre le sanctuaire, ouvre le Pinkas. Parle, Moshe, parle. (83).

On notera la transposition qui s'opère: Azriel refuse toujours de parler et de briser son serment mais il s'en remet à Moshe à qui il prête sa voix. Comme le remarque Ellen S. Fine, dans Legacy of Night, "while Azriel reveres his master's memory, he also knows that Moshe failed in his attempt to deliver the Jewish community for the disastrous pogrom. Consequently, the mad seer's proclamation of silence as an alternative to verbal testimony may also be doomed."[7] En racontant Kolvillàg, le vieillard sera enfin libre de mourir: indifférent à la souffrance d'autrui, Azriel vivait en marge de la vie. Il fera revivre au jeune homme les horreurs de Kolvillàg -véritable catharsis- ainsi se libérara du poids du passé qu'il confie à l'avenir, par le biais de son interlocuteur et redonnera un sens à sa propre vie: la souffrance d'un individu vivant exige la trahison du serment:

> Voilà pourquoi je parlerai malgré tout. Par reconnaissance. Je violerai mon serment non pour te sauver toi, mais pour me sauver aussi. Je suis vieux et fatigué mais je ne suis pas encore mort: je veux vivre ma mort, après avoir vécu celle de Kolvillàg. Et quoique plus vieux que les vieillards que j'ai vu égorger, je suis encore capable pour évoquer leur enfance et la mienne d'en emprunter la voix. (86).

Une évolution dans la psychologie du personnage se fait jour, dans ce passage. En effet, de passif qu'il était, Azriel va se faire actif

et en quelque sorte renaître à la vie. Jusqu'à présent, "mort" parmi les vivants, la décision qu'il prend de parler, va le faire renaître à la vie et fera de lui un lutteur. "Cela il l'avait oublié." (85). La parole permet donc une transformation de la personnalité du protagoniste et devient un instrument de salut pour les vivants.

Si dans Le Serment de Kolvillàg, les deux interlocuteurs unissent leurs voix pour conjurer le malheur passé et présent, une voix unique se fait entendre dans Le Testament d'un poète juif assassiné, celle de Victor Zupanev qui s'adresse à son ami muet, Grisha. Entièrement voué au silence, Grisha est le réceptacle de la voix du veilleur. Le mutisme du jeune garçon rend la transmission du passé encore plus dramatique parce que reposant sur une contradiction. A la fin du roman, qui coïncide avec l'ordre chronologique de l'histoire, le veilleur explique pourquoi et comment l'infirmité de Grisha permet la continuation de la tradition:

> Je vais te raconter cette nuit, fiston. Et à ton tour, tu la raconteras. Tu es muet? Et après. Il s'agit seulement de donner un sens, une résonnance à ton silence. Puisqu'ils ne peuvent pas te faire parler, tu seras le messager idéal, comme je l'ai été, moi. Nul ne te soupçonnera, de même que personne ne m'a soupçonné. On ne soupçonne pas un stylo, une table, une lampe; on ne s'inquiète pas d'un sténographe. (284).

Contrairement au jeune homme du Serment de Kolvillàg qui doit lutter pour trouver un sens à sa vie et dont les doutes et les questions conduisent à la parole d'Azriel, l'existence de Grisha a un but: sauvegarder à tout prix la mémoire de son père et la soustraire aux distortions des bureaucrates au service du gouvernement soviétique -qui a éliminé Paltiel Kossover-. Grisha ne peut certes pas parler, mais en écoutant attentivement la voix de Viktor Zupanev, il

l'intériorise afin de la retransmettre par écrit. Les vides et les absences que contient le testament du poète sont effacés grâce à la voix du veilleur qui se fait ainsi le porte-parole de Paltiel. La tradition demeurera puisqu'elle passe du père au fils, par l'intermédiaire du veilleur. Le jeune garçon retranscrit fidèlement "les soirées passées chez Viktor Zupanev, le veilleur avec ses contes de mille et une nuits de solitude. Les histoires, les souvenirs qu'il lui faisait apprendre par coeur. L'ambiance clandestine de leurs rencontres. La mission suggérée, énoncée et acceptée." (66). Le silence forcé de Grisha n'est qu'une hypostase de la parole, c'est ainsi que le comprend le veilleur qui lui ayant donné l'occasion d'écouter et de communiquer malgré son infirmité, lui explique enfin, pourquoi il fera de lui son messager et son témoin:

> "Tâche de comprendre ce que je te dis. Chaque génération sculpte sa vérité. Qui dira la nôtre? qui dira la nôtre dont les témoins ont été assassinés?"
> Il s'arrêta et se remit à grimacer: "Je sais qui. Les historiens fous, les acrobates paralysés. Et tu sais qui encore? Je vais te le dire: les orateurs muets. Oui, fiston, les poètes muets crieront notre vérité. Tu veux?"
> Et l'adolescent ne put que hocher la tête: bien sûr, je le veux, et je veux vieillir vite. (86).

Tout comme Azriel, le veilleur se démet de son passé trop lourd et le dépose entre les mains de Grisha pour qu'ainsi le témoignage se perpétue. Le mutisme du jeune homme n'est plus un handicap: il inscrira le message par écrit et ce faisant, établira le lien entre le passé et l'avenir, le silence et la parole, la mémoire et sa posterité. A ce propos, Ellen S. Fine écrit: "Taciturn guardian of the living book that he carries within, the son bears witness to his father's unfinished life through history's silent and invisible dimension -the language of memory."[8] Arrachée à l'oubli grâce à

la voix du veilleur, la vie du poète sera recréée pour son fils et pour les générations futures.

On retrouve, dans Le Cinquième Fils, les mêmes rapports que dans les romans précédents: deux interlocuteurs sont face à face; l'un issu de la génération actuelle reconduit le souvenir de l'autre, plus âgé. Bontchek, ami de la famille Tamiroff, raconte l'histoire du ghetto de Davarowsk au jeune fils. Grâce à la transmission orale, le fils sera investi de la mission de messager et de témoin:

> Bontchek, devenu mon ami, trouve en moi un auditeur fidèle et fervent. Tout ce que mon père, par discrétion, me cache, lui va me le révéler. Avec lui, derrière lui, je désire entrer dans le ghetto et rencontrer ses habitants silencieux ou délirants. Je veux participer à leur agonie, adhérer à leur combat. [...]. Je veux me souvenir de chaque visage, cueillir chaque larme et chaque silence, je veux vivre, revivre ce que mon père a vécu; sans cette connaissance, sans ce fragment de mémoire acquis après coup, je ne saurais m'approcher de lui, je le sens; il resterait toujours quelque chose d'indicible entre nous, peut-être même contre nous. (92).

La voix de Bontchek permet au jeune homme de vivre une expérience, par essence impossible à vivre. En transgressant les limites spatio-temporelles de l'histoire de son père, le fils assume le fardeau de la mémoire paternelle et se crée ainsi une identité qui le rattache à un passé et à une tradition, sans lesquels il serait vide et seul, tel le jeune homme du Serment. Le père, qui refuse de parler, ne peut ainsi se libérer du poids de souffrance qu'il porte en lui:

> Il ne répond pas à mes questions. Les entend-il seulement? Je sais qu'il les reçoit. Je veux savoir, lui dis-je. Un début d'histoire, une bribe de souvenir, je veux savoir ce que tu savais de la vie, du monde, du mystère de la vie et des hommes, je veux savoir ce que tu éprouvais au milieu des fauves humains qui se réclamaient

> de l'histoire et de Dieu, je veux comprendre, je veux te comprendre. Rien à faire: il me dévisage d'un air de plus en plus sombre, de plus en plus tourmenté, il serre les lèvres, avale sa salive, et ne dit rien. Il ne veut pas se livrer, il ne peut pas. (132-3).

Bontchek sera le lien entre le père et le fils, tout comme le veilleur l'était entre Paltiel et Grisha. Sa parole permettra au père de se libérer, donc de renaître à la vie -tout comme Azriel-, et fera du fils, l'héritier d'une mémoire qui, ainsi vivante, prolongera la tradition.

b) La loi écrite.

La transmission orale met face à face deux interlocuteurs: un personnage âgé, revenant d'un monde apocalyptique, transmet son passé lourd de souvenirs à un interlocuteur issu de la génération post-concentrationnaire. Le passage d'une instance temporelle à une autre permet alors la transmission de la mémoire et par là-même sa survie.

Parallèlement à cette transmission orale, une loi écrite soutient l'histoire contée, comblant ses vides et ses lacunes. Alors que la loi orale présuppose un interlocuteur, la parole écrite s'adresse à une absence puisqu'elle place l'interlocuteur entre parenthèses. L'écrit n'a pas de destinataire immédiat: il s'adresse tout aussi bien à un lecteur au sein du récit qu'au lecteur du roman: Le Pinkas, le testament ou les lettres de Reuven Tamiroff sont lus à la fois par Azriel, Grisha, le fils Tamiroff et par le lecteur.

La loi écrite que l'on retrouve dans toute l'oeuvre de Wiesel, sous plusieurs formes (livre, testament, lettres) remonte à la tradition biblique: Moïse, au sommet du Mont Sinaï a reçu la parole de Dieu et l'a transcrite sur les Tables de la Loi, premiers pas d'une tradition qui ne cessera dès lors, d'invoquer et de défendre le poids du mot qui unit Dieu à l'homme. Dans Le Mendiant de Jérusalem, David dit à Katriel: "Au commencement fut le verbe; le verbe est l'histoire de l'homme; et l'homme est l'histoire de Dieu."[9] Découlant de sources divines, le langage sera révéré et sacré.

A Lily Edelman qui lui demandait d'expliquer l'impact du langage écrit dans la tradition juive, Elie Wiesel répondait, en 1973, aprés la parution du Serment de Kolvillàg:

> The only power we have had is the word, and with it we managed not only to influence history but to stay alive. No other people has had such an impact on events. Therefore the writer has a frightening, a gratifying but awesome task: words and their use. Because God created the world with a word, Jews view that word as holy. We are the only people that picks up a sacred book and kisses it: we believe our tradition to be the only revered tradition, handed down by God, not by man.[10]

Alors que jusqu'en 1973, Elie Wiesel affirmait l'autorité de la parole (écrite ou orale), avec Le Serment de Kolvillàg, il la remet en question et s'interroge sur sa validité car ce roman se veut le roman du silence. Pourtant, à travers tout le récit, se manifeste la présence du Pinkas,[11] du Livre. "Revered object to be passed on from generation to generation, this Book assumes legendary proportions as sacred monument and collective witness of the Jewish community",[12] explique Ellen S. Fine. Voué à être détruit avant le pogrom, il est arraché à la destruction par Azriel, seul survivant, qui cependant ne peut l'offrir à la lecture d'autrui car cette chronique est scellée, elle aussi, par le serment.

Personnage principal de la troisième partie, "Le fou et le livre", le Pinkas est conservé et écrit par Shmuel, le père d'Azriel, qui remplit la fonction de scribe, fonction remise en cause par Moshe:

> - Eh! oui, lança Moshe et on eût dit qu'il souriait, et moi je savais à qui il souriait: à mon père. [...]. Le verbe était notre arme, notre bouclier, le conte notre radeau de sauvetage. Le verbe, nous le voulions fort, plus fort que l'ennemi, plus puissant que la mort. Puisqu'il restera quelqu'un pour raconter l'épreuve, c'est que nous l'avons gagnée d'avance. Puisqu'à la fin,

> il restera quelqu'un pour décrire notre mort, c'est que la mort sera vaincue; c'était là notre conviction profonde, inébranlable. (217).

En s'attaquant à la tradition juive de la parole, et en dirigeant cette partie du discours à Shmuel, Moshe conteste la valeur de cette parole et ne reconnaît plus la validité des tables mosaïques.[13]

Survivant du pogrom, Azriel s'efforcera de ne pas se séparer du Livre. Un thème cher à Wiesel se retrouve dans cette alliance Vieillard/Livre: d'une part, le vieillard représente le survivant qui ne peut pas parler de l'événement et d'autre part, le Livre renferme tous les témoignages, nécessaires à la compréhension de l'événement. Azriel refuse d'ouvrir le livre et par là, refuse de témoigner. C'est bien ici le conflit de l'auteur que l'on a déjà rencontré: comment parler sans trahir les morts, comment dire ce qui ne peut être dit? Lorsqu'Azriel décide de rompre son serment, face au jeune homme suicidaire, c'est le Livre qu'il invoque d'abord:

> Allons, Moshe, ouvre le sanctuaire, ouvre le Pinkas. Parle, Moshe, parle. (83).

Ouvrir le Livre, c'est retourner aux traditions ancestrales de la loi mosaïque, c'est accepter de témoigner devant les générations futures, c'est aussi et surtout se rendre compte de l'inefficacité du silence. Lorsque le vieillard rouvre le livre, il rouvre symboliquement le Livre sacré, la Torah: l'analogie est frappante: le Livre auquel Moshe s'était attaqué retrouve la valeur qu'il avait sur le Mont Sinaï. Tout comme les Tables de la Loi avaient permis au peuple juif de se conformer à la parole divine, le Pinkas où sa lecture va permettre au jeune homme de retrouver un sens à sa vie.

Si la parole écrite unit l'homme à Dieu, elle permet aussi d'unir les morts et les vivants, le passé et le présent:

> Il [Shmuel] aimait écrire, gommer, gommer encore, concentrer vingt mots en un seul, ou une virgule, dit Azriel tout en feuilletant le Livre. [...]. Regarde son écriture claire et précise. Chaque phrase est définitive. Les mots, il les ciselait et les imbriquait telles des pierres dans une tour gigantesque avant qu'ils ne se disloquent, corps démembrés basculant dans le précipice. (78).

On peut noter l'évocation de Moïse qui transcrivait sur des tables de pierre, la parole reçue de Dieu mais on remarquera surtout l'analogie entre les mots, les pierres et les corps démembrés. Pierres et corps démembrés suggèrent à la fois l'indestructibilité et la dissolution des mots. Le livre est un cimetière, qui conserve la mémoire des morts.

Tout au long du récit, le personnage du scribe, Shmuel, nous est présenté comme l'écrivain-témoin, personnage dont la vocation est semblable à celle d'Elie Wiesel qui en fait son porte-parole. "Souffrait-il? Bien sûr. Mais pudique, il ne l'affichait jamais. Sa vie? Une identification totale avec les héros et personnages du Pinkas, son unique lecture." (78). Lorsqu'Azriel se met à raconter les événements qui se sont produits à Kolvillàg, il n'oublie jamais de mentionner au jeune homme, la présence du scribe, qui reproduit fidèlement les faits et actions, au fur et à mesure qu'ils se déroulent sous ses yeux. Azriel raconte ici le conseil des notables, où Shmuel est présent:

> Il n'était que le greffier -le chroniqueur- de la communauté. Son rôle était d'écouter, non de parler; de noter les décisions, non de les prendre. (100).
>
> Par-delà les voix, j'entendais une plume gratter le papier: Shmuel-le-Chroniqueur, silencieux, n'omit rien de

> ce qui se disait autour de la table. Chacun remplissait son rôle et mon père le sien. (113).

Lorqu'il rend visite à Moshe dans sa cellule, Shmuel lui dit: "Mon devoir est de tout noter, tout transmettre. Même ce qui dépasse mon entendement." (173). Historien du village, il rappelle au prisonnier qui s'est réfugié dans le silence, la tradition dont ils sont tous deux issus:

> - Pourquoi veux-tu savoir? demanda Moshe.
> - Pour prendre note. Et le sauvegarder. Pour l'avenir. Ne sommes-nous pas le peuple de la mémoire? L'oubli n'est-il pas la pire des malédictions? Un acte transmis est une victoire arrachée à la mort. Un témoin qui refuse de déposer est un faux témoin. (172).

On sait quelle fut la réponse de Moshe.[14]

Shmuel incarne aussi la conscience historique du peuple juif. Il répond à Moshe:

> L'angoisse du témoin par rapport à l'histoire: ne pas s'en aller sans avoir laissé de cicatrice dans une conscience et de déchirure dans un voile. Sa récompense: grâce à lui, les générations passées et futures sont reliées entre elles; sans lui, elles se posent en étrangères. (174).

On sait que plus tard, lors de son discours, Moshe réfutera ces mêmes arguments et choisira une autre solution pour perpétuer le témoignage. Mais ces deux personnages, Shmuel et Moshe, ne sont-ils pas deux avatars d'un seul et même personnage: le survivant qui éprouve la nécessité de parler et de témoigner d'une part, et qui constate de l'autre, l'échec et les limites de la parole?

Porte-parole de l'auteur qui prête à son personnage ses propres préoccupations, ses doutes et ses questions, Shmuel est toutefois critiqué par son fils, vieillard au moment de la narration:

> Pauvre historien! Pouvait-il deviner que son labeur serait vain? Que dernier d'une lignée, son témoignage serait frappé d'interdit, comme le serait l'interdit lui-même? Pouvait-il se douter qu'il attribuait à sa mission un avenir qu'elle n'avait pas, n'avait plus? Que son projet, en ce moment même, comportait sa propre négation? (173).

Avant de mourir, Shmuel remet le Pinkas à son fils. "En lui confiant le Livre, son père l'avait condamné à la survie." (35). En exil et voué au silence, Azriel fut maintes fois attiré par la Mort, mais "c'est le livre, le Pinkas de Kolvillàg, qui m'aida à tenir bon", dit-il et il ajoute: "Pour le sauver, le protéger, je m'ingéniai à rester en vie. Affaire de devoir. Je n'avais pas le droit de mourir." (35). Situation de survivant qui est "both the privilege and the tragedy of the Jew. A privilege because it makes him into a witness. And a tragedy because he cannot die.", commente l'auteur lors d'une interview,[15] commentaire qu'il replace dans la bouche du vieillard, à la fin du récit:

> [...] maintenant, ayant reçu cette histoire, tu n'as plus le droit de mourir. (255).

Si nous avons remarqué au chapitre III, l'importance attachée par Wiesel au silence, nous remarquons ici, le poids d'une tradition dont il ne peut se détacher tout à fait, tradition vouée au témoignage et donc à la Parole.

Quelques années après la publication du roman, Elie Wiesel relancera la problématique du survivant-témoin, dans un essai intitulé "Plaidoyer pour les survivants":

> Qui n'a pas vécu l'événement, jamais ne le connaîtra. Et qui l'a vécu, jamais ne le dévoilera. Pas vraiment, pas jusqu'au fond. [...]. Certes, sa [le survivant] survie lui dicte le devoir de déposer-offert comme un sursis, son avenir doit trouver sa raison d'être par rapport à son expérience vécue. Mais comment dire, comment

> communiquer ce qui, par sa nature même, se retranche de la parole? Comment raconter sans trahir, sans se trahir? Piège dialectique sans issue: même s'il parvenait à exprimer l'inexprimable, sa vérité ne serait pas entière. Le vrai témoin ici ne peut qu'être muet. (190-1-2).[16]

On pense ici, à Azriel -témoin muet- qui finira par raconter l'événement et pourtant, ajoute Wiesel: "Entre la mémoire du survivant et son reflet dans les paroles, les siennes incluses, le gouffre est infranchissable."[17]

Malgré ce gouffre, mieux vaut parler, tout en risquant la trahison, que de ne rien dire car alors l'événement est voué à l'oubli que Wiesel refuse. Le Serment de Kolvillàg est symbolique du conflit vécu par l'auteur, à l'époque de sa publication, en 1973. Roman sur l'absurdité et l'inefficacité de la Parole, d'où le thème du silence, c'est aussi un roman sur la nécessité de cette même parole qui permet le témoignage, la survie d'une tradition et surtout, la mémoire de l'événement. Le jeune homme, qui n'a pas vécu l'événement (pogrom ou Holocauste) l'assume, grâce à l'histoire d'Azriel et grâce au Pinkas, et devient alors, à son tour, témoin.

Permettant le passage du passé au futur et sautant le fossé des générations, la pérennité de la parole affirme ainsi la massora,[18] et s'inscrit dans la tradition ancestrale du peuple juif.

Certaines similarités entre Le Serment et Le Testament peuvent être remarquées. On retrouve dans les deux romans, un livre (Pinkas ou testament) qui est l'intermédiaire entre un père et son fils d'une part, et d'autre part, l'intermédiaire entre deux instances

temporelles (passé/futur); on y retrouve aussi le personnage du scribe (Shmuel ou Zupanev).

La loi écrite dans Le Testament est introduite dès le début du récit et y imprime son rythme saccadé car le lecteur passe sans cesse de la lecture de l'histoire de Grisha à celle du testament proprement dit. Pour le jeune homme, le testament représente d'abord et avant tout, l'image de son père qu'il n'a pas connu et par là, une mémoire lui permettant de comprendre son identité, sinon d'y accéder.

A trois ans, Grisha trouve un livre sur les étagères, l'ouvre. Le livre contient une photo. Perplexe, l'enfant pose des questions à sa mère qui lui répond:

> - C'est ton père, dit Raïssa.
> Et Grisha se calma. Mon papa à moi n'est pas un homme comme les autres; mon papa est une photo. Puis, au bout d'un instant, il se corrigea: mon papa est un livre. Et, pendant des années, il porta cette découverte en lui comme le plus précieux des secrets. (25).

Le livre que Grisha a trouvé par hasard, est le recueil de poèmes que Paltiel Kossover avait publié lors de son vivant, en Union Soviétique. Peu de temps après cet incident, l'enfant apprend que son père est mort et répond à sa mère:

> - Non maman. Mon père n'est pas mort. Mon père est un livre et les livres ne meurent pas. (27).

Phrase-clé de tout le roman -et leit-motiv de l'oeuvre romanesque wiéselienne-, cette affirmation de l'enfant rappelle Azriel et le lien qui l'unit au Pinkas: Shmuel, son père. La loi écrite (testament ou Pinkas) replace le père disparu mais afin que la mémoire paternelle survive, le fils (Azriel ou Grisha) doit conserver

le livre. Mais alors que le Pinkas ne pouvait être ouvert, à cause du serment, le Testament est ouvert et offert à la lecture d'autrui. Le testament que Paltiel Kassover rédige dans sa cellule, jour après jour, est lu -au fur et à mesure qu'il est écrit- par le directeur de la prison, par le gardien (Viktor Zupanev) et par les membres du gouvernement qui ont juré la mort du poète.

Contrairement à Azriel qui emporte avec lui le Pinkas, après avoir parlé au jeune homme, le Testament sera subtilisé par le gardien qui le remettra à Grisha, comblant de sa voix les pages manquantes. A Jérusalem, le jeune homme passe ses journées à transcrire les paroles de son ami, donc à reconstruire le testament. Le fils se fait alors à la fois, lecteur et écrivain de son père. Il devient à son tour scribe dont le devoir est de conserver la mémoire paternelle et de perpétuer le témoignage de Paltiel.

On se souvient que Grisha est muet, mais comme l'affirme Ellen S. Fine, dans Legacy of Night: "The act of speaking is clearly less important here than the vow to remember."[19]

Tout comme le jeune homme du Serment qui devient témoin d'Azriel, donc témoin du témoin, Grisha se fait également témoin de son père et donc, ici aussi, témoin du témoin. Car enfin, le journal de Paltiel est un document, "un vrai testament -où les expériences du passé serviront de signes pour l'avenir". (282). Le poète juif russe retrace dans ses "confessions", ses tentatives, peu fructueuses, d'unir en une même voix Judaïsme et socialisme, et à ce titre, témoigne pour tous ceux qui partagent son Idéal.

Alors que Shmuel ne sait pas que son projet "porte en lui sa propre négation", Paltiel ne sait pas non plus que son testament signe son arrêt de mort. Son travail accompli, le poète sera exécuté et c'est là que se trouve l'ironie du projet: en croyant témoigner pour ses frères, Paltiel ne sait pas qu'il témoigne contre lui-même. Il en a pourtant l'intuition:

> Tant que j'écris, aussi longtemps que je noircis des feuilles de papier, la Mort sera impuissante contre moi: vous me garderez ici, entre ces murs répugnants. Et quand j'aurai achevé ma dernière histoire, raconté mon dernier souvenir, vos émissaires viendront me chercher pour me conduire à la cave. (19).

Deux paroles écrites s'entremêlent dans ce roman, qui concluent sur deux témoignages. D'une part, il y a le testament de Paltiel qui retranscrit ses souvenirs et dont les pages sont subtilisées par le scribe Zupanev, et d'autre part, les pages manquantes sont retranscrites par Grisha, qui s'aide de sa mémoire: d'où le témoignage dont il se fait lui-même le scribe.

Tout comme Le Serment, le témoignage dans Le Testament passe du père au fils (Shmuel et Azriel; Azriel et le jeune homme), effaçant ainsi les distances temporelles et permettant, une fois de plus, la survie de la mémoire. Événement et mémoire de l'événement sont unis dans une filiation et débouchent sur une redécouverte de l'identité individuelle, thème dominant du Cinquième Fils.

Ce roman aborde la problématique de la génération post-concentrationnaire qui n'ayant pas vécu l'événement, ne peut s'empêcher toutefois de l'ignorer. N'ayant pas connu l'Holocauste, elle n'en a, par conséquent, aucune mémoire et tente, dans un effort désespéré d'acquérir une identité qui ne lui est pas reconnue.

On aura remarqué que tout au long du récit, Reuven Tamiroff refuse de partager ses souvenirs avec son fils, sous prétexte que celui-ci ne peut pas comprendre. Le fils aura recours à l'ami de la famille et lui demandera de raconter les événements. L'oralité, nettement plus marquée que dans le roman précédent, cède toutefois sa place, très irrégulièrement à la parole écrite qui se manifeste sous deux formes différentes: les lettres de Reuven à Azriel et le journal d'Azriel.

Les lettres que le père envoie à son fils mort, explicitent la souffrance du survivant qui ne peut raconter mais qui ne peut non plus, se taire. Pour se libérer du poids de ses souvenirs, Reuven Tamiroff libère sa parole et la retranscrit sur des lettres adressées à un mort. Ironie de la situation qui révèle le conflit de l'auteur: comment parler sans trahir? Par ailleurs, le destinataire de ces lettres ne peut en aucun cas, perpétuer la tradition et le témoignage se révèle inutile.

Mais si Elie Wiesel montre ici, l'absurdité du témoignage mort-né, il en montre aussi la nécessité: le survivant, pour se libérer d'une mémoire trop douloureuse, doit parler même si cette parole n'est pas entendue. Dans le cas de Reuven, si sa parole ne reçoit nulle réponse d'Ariel, elle est cependant reçue par son plus jeune fils qui découvre les lettres, les lit et les inscrit dans sa mémoire vierge. Le fils fait penser ici, au jeune homme du Serment: les deux jeunes gens sont semblables. La conscience de leur mémoire vierge appelle une identité que seul leur père peut leur offrir. Les

lettres destinées à Ariel serviront d'intermédiaire entre le père et le fils qui assumera alors l'identité concentrationnaire de son frère mort: d'où le journal d'Ariel. Le témoignage que le père pensait inutile, puisque destiné à un mort, prend alors une nouvelle dimension car reporté sur le fils vivant. La tradition survivra. Les deux protagonistes parviendront à leurs fins: le père assurera la survie de sa mémoire en la déposant chez son fils; le fils, à son tour, acquerra une identité qu'il ne possédait pas. Le journal qu'il écrit, en empruntant le nom, le passé et la mémoire de l'enfant mort, lui permet ainsi de se retrouver dans l'Histoire qui auparavant l'excluait et de devenir à son tour, témoin de son père (et de son frère), donc témoin du témoin.

Il ne faut certes pas exclure la responsabilité qui se dégage de cette transmission, responsabilité du témoin par rapport à l'héritage qu'il prend en charge.

La nécessité du témoignage se double d'une dimension morale, toujours présente dans la conscience des personnages wieséliens, ce qui étoffe quelque peu une psychologie parfois peu développée.

Quoique sous des formes différentes, Elie Wiesel raconte la même histoire: la tradition du témoignage, l'absurdité et la nécessité de la parole, la survie de la mémoire.

Les situations similaires, rencontrées dans les trois romans; les personnages qui se retrouvent et qui semble se faire écho, leurs préoccupations etc...: tout traduit la nécessité pour l'auteur de témoigner, à faire de la perpétuation du témoignage le leit-motiv de son oeuvre.

NOTES

Chapitre V

[1]Nous avons vu, dans le second chapitre, de quelle instance narrative il s'agissait.

[2]Voir le discours de Moshe, 127.

[3]Responses to Elie Wiesel. Edited by Harry James Cargas. New York: Persea Books, 1978, 17-8.

[4]Legacy of Night, 130.

[5]Legacy of Night, 130.

[6]Legacy of Night, 131.

[7]Legacy of Night, 133.

[8]Legacy of Night, 144.

[9]Le Mendiant de Jérusalem, 122.

[10]Responses to Elie Wiesel, 10.

[11]Définition de Ellen S. Fine dans Legacy of Night: "Jewish communities in Eastern Europe kept histories of their town in the Pinkas, a Hebrew word meaning "book". Daniel Stern observes: "The Pinkas, the town's daily history, is another metaphor for the Bible, for world literature...", 161.

[12]Legacy of Night, 109.

[13]Voir chapitre III.

[14]Voir le discours de Moshe, au chapitre III.

[15]Cité par Ellen S. Fine: Legacy of Night, 116.

[16]Un Juif, aujourd'hui, 190-2

[17]Un Juif, aujourd'hui, 190

[18]De l'hébreu: tradition. Mot qui découle du verbe "limsor": transmettre.

[19]Legacy of Night, 144.

A travers toute son oeuvre romanesque, Elie Wiesel s'est efforcé de résoudre le dilemme auquel il s'est sans cesse trouvé confronté, à savoir: parler ou se taire? De La Nuit au Crépuscule, au loin, son trajet est celui de l'écrivain que ne cesse de poser et de se poser de multiples façons, la problématique du témoignage et qui s'acharne à y trouver des réponses. Chacun de ses romans demeure la représentation (fictive?) de la tragédie du survivant, portée, chaque fois à son paroxysme.

Les trois romans qui ont fait l'objet de notre étude, sont un exemple frappant de cette constante remise en cause. Ils en représentent, tous les trois, une des facettes et Elie Wiesel se propose, pour chacun d'eux d'envisager une solution adéquate.

Le Serment de Kolvillàg est l'exemplarisation la plus poignante des malheurs de l'auteur. Roman du silence et roman sur le silence, cette oeuvre explore les possibilitées du non-témoignage, en tire les conséquences, pour finalement aboutir à la conclusion que le refus de parler est un constat d'échec. En effet, les trois personnages principaux que Wiesel présente, (Azriel, Moshe et le jeune hommme) essaient de résoudre cette situation et trouvent, chacun, une solution appropriée. Moshe, le prophète fou, décide d'en finir avec la tradition ancestrale du témoignage et impose le silence comme

une nouvelle forme de survie. Il périra lors du pogrom, mais son souvenir demeurera vivant pour son disciple, Azriel qui se chargera de demeurer fidèle au serment, jusqu'à ce qu'il rencontre le jeune homme qui le force à en remettre en question la validité. La situation du jeune homme exige une solution immédiate et Azriel décidera de rompre sa promesse pour sauver, non seulement une vie humaine, mais aussi, pour sauver la mémoire des événements tragiques qu'il a vécus. Le résultat auquel aboutit Wiesel a trois effets: d'une part, c'est le cas de Moshe, la parole est envisagée comme invitant au mal: d'où protestation et protection par le silence; d'autre part, pour Azriel, elle est vue comme unique moyen de conserver intacts ses souvenirs; et enfin, pour le jeune homme, elle devient porteuse de vie et l'incite à se créer une nouvelle identité, à partir de l'expérience d'Azriel.

Wiesel boucle la boucle en quelque sorte et constate, en dernier ressort, la nécessité de la parole, malgré ses nombreux dangers.

Trois personnages forment la trame du Testament d'un poète juif assassiné et s'efforcent, eux aussi, de venir à bout de leurs questions et leurs doutes. Des relations similaires au précédent roman s'établissent: le père veut transmettre au fils ses souvenirs qui permettront à celui-ci d'assumer une nouvelle identité, transcendant par là son handicap physique. La transmission ne sera possible qu'avec l'aide du veilleur qui balayant les obstacles spatio-temporels, deviendra le point de rencontre des deux inconnus. Le mutisme de Grisha, obstacle de taille, n'empêchera pas toutefois

la présence de la parole, nécessaire sinon vitale, pour perpétuer un héritage.

Après avoir envisagé le silence comme refus de parler, dans Le Serment, et comme obstacle physiologique, dans Le Testament, Wiesel choisit de l'aborder comme fait irrévocable, puisqu'il choisit de mettre en scène un personnage mort, dans Le Cinquième Fils. On retrouve les mêmes structures: trois personnage, trois façons d'aborder le dilemme. L'intermédiaire entre le père et le fils, ici, est une absence, puisqu'il s'agit d'un fils mort, et donc, silencieux à jamais. Mais la mort, montre Wiesel, n'est pas un obstacle, pour qui veut parler et témoigner. Les lettres, écrites par le père -recours à la parole- sont destinées au fils mort -silence irrévocable-, mais par une transposition d'identité, seront lues et vécues par le fils vivant: d'où, transmission de la mémoire et survie d'une tradition.

Si le contenu des romans semble, à chaque fois, différent, par leur intrigue et leurs cadres spatio-temporels mis en place, les thèmes et les relations entre les protagonistes concluent à son unicité: après avoir exploré les possibilités du silence, les personnages choisissent d'opter pour la parole, conscients de ses dangers, mais dont les bienfaits les soulagent du poids de la mémoire, trop lourd à porter.

Thème obsédant, la dialectique du silence et de la parole est, pour Elie Wiesel, le fondement même de la tragédie du survivant.

C'est peut-être la raison pour laquelle ses personnages fictifs sont si peu convaincants, car bien plus qu'une psychologie ou une situation, c'est une expérience que l'auteur décrit. Azriel, Grisha ou le frère d'Ariel n'ont pas de réelle présence. C'est à peine si Wiesel les décrit et il est très rare qu'on les voie évoluer dans une situation donnée où leurs traits de personnalité -s'ils en ont- se développent. C'est plutôt leurs souvenirs collectifs et leur fonction de témoin auxquels semble s'attacher l'écrivain. Ce qu'ils disent est bien plus important que ce qu'ils sont et on pourrait voir là, une faiblesse de la part de l'auteur, car enfin ces personnages tout aussi fictifs soient-ils, ne sont pas issus d'un vide et n'évoluent pas dans un vide. C'est pourtant l'impression qui se dégage à la lecture des romans: la souffrance évoquée est un thème obsessionnel alors que pas une seule fois, l'auteur ne nous explique comment le personnage y succombe ou la surmonte.

On peut se demander, à ce propos, si ces lacunes ne sont pas le résultat d'un effort conscient, de la part de Wiesel, d'amoindrir le caractère psychologique de ses personnages afin d'accentuer le passé collectif qui est le leur: celui d'hommes concentrationnaires.

L'expérience concentrationnaire nie entièrement le concept d'humanité. Il faut lire les nombreux témoignages publiés jusqu'à ce jour, par Wiesel et par d'autres mais <u>La Nuit</u> en particulier, pour

s'aperçevoir que la notion d'individu perd de son actualité, dans l'atroce réalité des camps et devient un luxe que les prisonniers ne peuvent plus se permettre. Expérience humiliante et dégradante pour ces hommes qui perdent jusqu'à leur nom pour n'être plus qu'un numéro, tatoué sur l'avant-bras gauche. Viktor E. Frankl, rescapé des camps, se souvient de cette déshumanisation de l'univers. Il écrit dans "Experiences in a Concentration Camp":

> "A definite number of prisoners had to go with each transport. It did not really matter which, since each of them was nothing but a number. On their admission to the camp [...] all their documents had been taken away from them, together with their other possessions. [...]. The authorities were interested only in the captives' numbers. [...]. Any guard who wanted to make a charge against a prisoner just glanced at his number (and how we dreaded such glances!); he never asked for his name."[1]

Comment s'étonner alors que les personnages fictifs d'Elie Wiesel, tous revenants d'un camp, quel qu'il soit, n'aient pas cette richesse psychologique que l'on attendrait d'eux? En les dépossédant de leurs attributs "humains", Wiesel tente de faire revivre, pour son lecteur, le Vide qui s'installe en eux, même, ou surtout, lorsqu'ils deviennent survivants. Ils ont perdu toute richesse individuelle et ne sont plus qu'une voix, hantée par les fantômes du passé.

On ne peut s'empêcher de rapprocher les personnages wieséliens des personnages du théâtre de Samuel Beckett, qui n'adhèrent nullement à la situation dans laquelle ils se trouvent d'une part, et qui, d'autre part, semblent étrangers à eux-mêmes. On pense à Nagg et à Nell, dans Fin de partie, dans leurs poubelles: hyperbole de la déshumanisation.

Frankl évoque, lui aussi, le Vide qui s'installe chez le rescapé, donc, chez le survivant: "But for every one of the liberated prisoners, the day comes when, looking back on his camp experiences, he can no longer understand how he endured it all. As the day of his liberation eventually came, when everything seemed to him like a beautiful dream, so also the day comes when all his camp experiences seem to him nothing but a nightmare."[2] Elie Wiesel ne s'est jamais remis de cette tragique expérience et si ces personnages passent sans cesse, du passé au présent, sans transition aucune, c'est peut-être pour signifier, que le cauchemar, même s'il a pris fin, demeure encore, à travers la mémoire.

L'oeuvre romanesque d'Elie Wiesel ne répond pas, par conséquent, aux normes du roman psychologique classique, pour les raisons que nous avons essayé de comprendre. Pourtant, malgré les justifications énoncées, une question se pose, à laquelle l'auteur n'apporte pas de réponse. Les personnages féminins sont rapidement évoqués et sont vite refoulés au second plan. Les femmes sont présentées sous deux aspects: la mère, qui souffre généralement de troubles mentaux (la mère du jeune homme dans Le Serment a perdu sa raison et meurt, hantée par ses souvenirs, la mère du fils-narrateur dans Le Cinquième Fils est internée dans un hopital psychiatrique et meurt folle); la femme "facile" qui pense pouvoir aider le personnage principal, en lui prodiguant un réconfort physique passager. Elles ne prennent jamais la parole (Lisa dans Le Cinquième Fils n'est pas juive) et n'évoquent jamais leur propre souffrance. Elles n'existent que par l'intermédiaire du personnage masculin qui rapporte au

lecteur, l'histoire de leur tragédie. Leur présence, à peine marquée, peut surprendre un lecteur qui est alors en droit de se demander si le monde de Wiesel n'est pas un monde où la revendication de la souffrance serait uniquement masculine.

Dès le début de notre étude, nous avons posé la problématique de la Littérature de l'Holocauste. A la lumière des romans que nous avons présentés et des critiques que nous avons mentionnées, il serait bon ici, de soulever une fois de plus le problème. On se souvient que nous avions émis à l'aide d'Adorno et de Langer, l'hypothèse que la littérature de l'Holocauste niait la dimension esthétique d'une oeuvre, car la souffrance décrite ne correspondait jamais à la souffrance vécue. Or nous avons vu quelles étaient les techniques utilisées par Wiesel, pour plonger son lecteur dans l'univers concentrationnaire qui est le sien. Les multiples voix narratives, le bouleversement des cadres spatio-temporels, le Vide des personnages, leur manque de présence psychologique, concordent à nous faire entrevoir le désespoir et la tragédie du prisonnier et du survivant. Le malaise que ressent le lecteur à la lecture des romans de Wiesel est bien le résultat auquel veut aboutir l'auteur. Et s'il est vrai que la souffrance ne sera jamais réellement partagée, le malaise ressenti est suffisant pour une prise de conscience de la dimension morale des questions soulevées par l'écrivain. Il est donc, fort possible de décrire une expérience, aussi terrible soit-elle, autrement que sous la forme de document brut. Elie Wiesel réussit à faire franchir au lecteur, le gouffre qui sépare la réalité empirique de la réalité romanesque, et rejette en cela, la proposition d'Adorno.

Le malaise ressenti par le lecteur est sans nul doute lié à un sentiment de culpabilité qu'il éprouverait, effet voulu par l'auteur: culpabilité du monde allié qui savait mais qui s'est tu, culpabilité de ceux qui savaient et qui n'ont rien fait pour empêcher le massacre, culpabilité collective de la nation allemande (selon Wiesel), culpabilité de ceux qui ayant voté pour l'accession du nazisme, ont ainsi permis la Shoah. C'est peut-être pour ces raisons qu'il écrit: "C'est Auschwitz qui engendra Hiroshima. Et si le genre humain vient à périr par la bombe nucléaire, ce sera le châtiment d'Auschwitz où, dans les cendres, s'éteignirent les promesses de l'homme."[3] Cette affirmation est terrifiante dans ses implications de la culpabilité universelle et perpétuelle, de ce qui s'est produit, en Europe, il y a quelques décennies. Quelle est donc la responsabilité d'un enfant de nos jours et quelle était-elle en 1939? Ou encore, dans quelle mesure, les générations post-concentrationnaires sont-elles responsables de ce qui est arrivé au peuple juif, sous le IIIème Reich? L'ethnocentricité aveugle de Wiesel risque d'aggraver la complexité, déjà dangereuse, de la situation internationale contemporaine.

Par ailleurs, Wiesel introduit la notion de punition: "châtiment". Pour quoi et pour qui? L'affirmation de Wiesel est inacceptable, elle implique une revendication uniquement juive et uniquement concentrationnaire de la souffrance, opinion peu justifiée de nos jours, lorsqu'on pense aux peuples, lentement exterminés, palestinien, cambodgien ou certaines tribus d'Amérique Latine, engloutis dans un silence entier.

Mais là-dessus, Elie Wiesel a choisi le silence.

NOTES

Conclusion

[1]Viktor E. Frankl: Man's Search for Meaning. New York: Washington Square Press, 1946, 23.

[2]Man's Search for Meaning, 114-5.

[3]Entre Deux Soleils, 198.

BIBLIOGRAPHIE

I: Ouvrages d'Elie Wiesel cités.

Wiesel, Elie. La Nuit. Paris: Éditions de Minuit, 1958.

_____, ____. L'Aube. Paris: Le Seuil, 1960.

_____, ____. Le Jour ou L'Accident. Paris: Le Seuil, 1961.

_____, ____. La Ville de la Chance. Paris: Le Seuil, 1962.

_____, ____. Les Portes de la Forêt. Paris: Le Seuil, Coll. L'Histoire immédiate, 1966.

_____, ____. Les Juifs du Silence. Paris: Le Seuil, Coll. L'Histoire immédiate, 1966.

_____, ____. Le Chant des Morts. Paris: Le Seuil, 1966.

_____, ____. Le Mendiant de Jérusalem. Paris: Le Seuil, Coll. Points-romans, 1968.

_____, ____. Entre Deux Soleils. Paris: Le Seuil, 1970.

_____, ____. Célébration hassidique, Portraits et légendes. Paris: Le Seuil, Coll. Points-sagesse, 1972.

_____, ____. Le Serment de Kolvillàg. Paris: Le Seuil, 1973.

_____, ____. Célébration biblique. Paris: Le Seuil, 1975.

_____, ____. Un Juif, aujourd'hui. Paris: Le Seuil, 1977.

_____, ____. Contre la mélancolie, Célébration hassidique II. Paris: Le Seuil, 1981.

_____, ____. Le Testament d'un poète juif assassiné. Paris: Le Seuil, Coll. Points-romans, 1981.

_____, ____. Paroles d'Étranger. Paris: Le Seuil, Coll. Points-actuel, 1982

_____, ____. Le Cinquième Fils. Paris: Grasset, 1983.

_____, ____. Signes d'Exode. Paris: Grasset, 1985.

_____, ____. Le Crépuscule, au loin. Paris: Grasset, 1987.

II. Ouvrages consultés.

Abrahamson, Irving, ed. Against Silence, The Voice and Vision of Elie Wiesel. New York: Holocaust Library. 3 vols, 1985.

Aragon, Louis. Le Crève-coeur, Le Nouveau Crève-coeur. Paris: Gallimard, Coll. Poésie, 1946.

Arendt, Hannah. Eichmann in Jerusalem. New York: Penguin Books, 1976.

Berenbaum, Michael. The Vision of the Void. Connecticut: Wesleyan UP, 1979.

Brown, Robert McAfee. Elie Wiesel: Messenger to All Humanity. Notre Dame Press, 1983.

Camus, Albert. Essais. Ed. R. Quilliot et L. Faucon. Paris: Pleidade, 1965.

Cargas, Harry James, ed. Responses to Elie Wiesel. New York: Persea Books, 1978.

Chomsky, Noam. The Fateful Triangle. Montreal: Black Rose Books, 1984.

Culler, Jonathan. Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

Eliach, Yaffa. Hasidic Tales of the Holocaust. New York: Avon Books, 1982.

Fackenheim, Emil L. God's Presence in History. New York: Harper Torchbooks, 1972.

Fine, Ellen S. Legacy of Night. Albany: State University of New York Press, 1982.

Frankl, Viktor E. Man's Search for Meaning. New York: Washington Square Press, 1946.

Genette, Gerard. Figures III. Paris: Le Seuil, 1972.

Langer, Lawrence L. The Holocaust and the Literary Imagination. New Haven and London: Yale UP, 1975.

Lanzmann, Claude. Shoah. Paris: Le Livre de Poche, 1985.

Mintz, Jerome R. Legends of the Hasidim, An Introduction to Hasidic Culture and Oral Tradition in the New World. Chicago and London: University of Chicago Press, 1968.

Neusner, Jacob, ed Understanding Jewish Theology. New York: Ktav Publishing House Inc, 1973.

Patai, Raphael. The Jewish Mind. New York: Charles Scribner's Sons, 1977.

Rosenfeld, Alvin H. A Double Dying. Bloomington and London: Indiana UP, 1980.

Roth, Cecil. The Concise Jewish Encyclopedia. New York: New American Library, 1980.

Sachar, Abram Leon. A History of the Jews. New York: Alfred A. Knopf, 1978.

Sartre, Jean-Paul. Réflexions sur la Question juive. Paris: Folio-essais, 1954.

Schwartz, Howard. Gates to the New City. New York: Avon Books, 1983.

Sontag, Susan. Styles of Radical Will. New York: Dell Publishing Co., 1966.

Vigny, Alfred de. Les Destinées. Paris: Gallimard, Coll. Poésie, 1973.

III. Articles cités.

Raphael, Frederic. "Invaluable witness, uneven judge." The Sunday Times, 29 Mars 1987.

Rawicz, Piotr. Le Monde. 26 Novembre 1968. Cité par Rabi, Wladimir. "Elie Wiesel: Un homme, une oeuvre, un public." Esprit. Septembre 1980, 79-92.

Yerushalmi, Yosef Hayim. "Vers une histoire de l'espoir juif." Esprit. Août-Septembre 1985, 24-38.

Wiesel, Elie. Jerusalem Post. 30 Novembre 1968. Cité par Rabi, Wladimir. "Elie Wiesel: Un homme, une oeuvre, un public." Esprit. Septembre 1980, 79-92.

Wiesel, Elie. Tribune juive. 17 Septembre 1971. Cité par Rabi, Wladimir. "Elie Wiesel: Un homme, une oeuvre, un public." Esprit. Septembre 1980, 79-92.